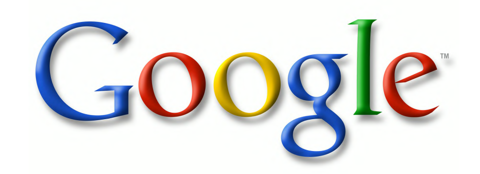
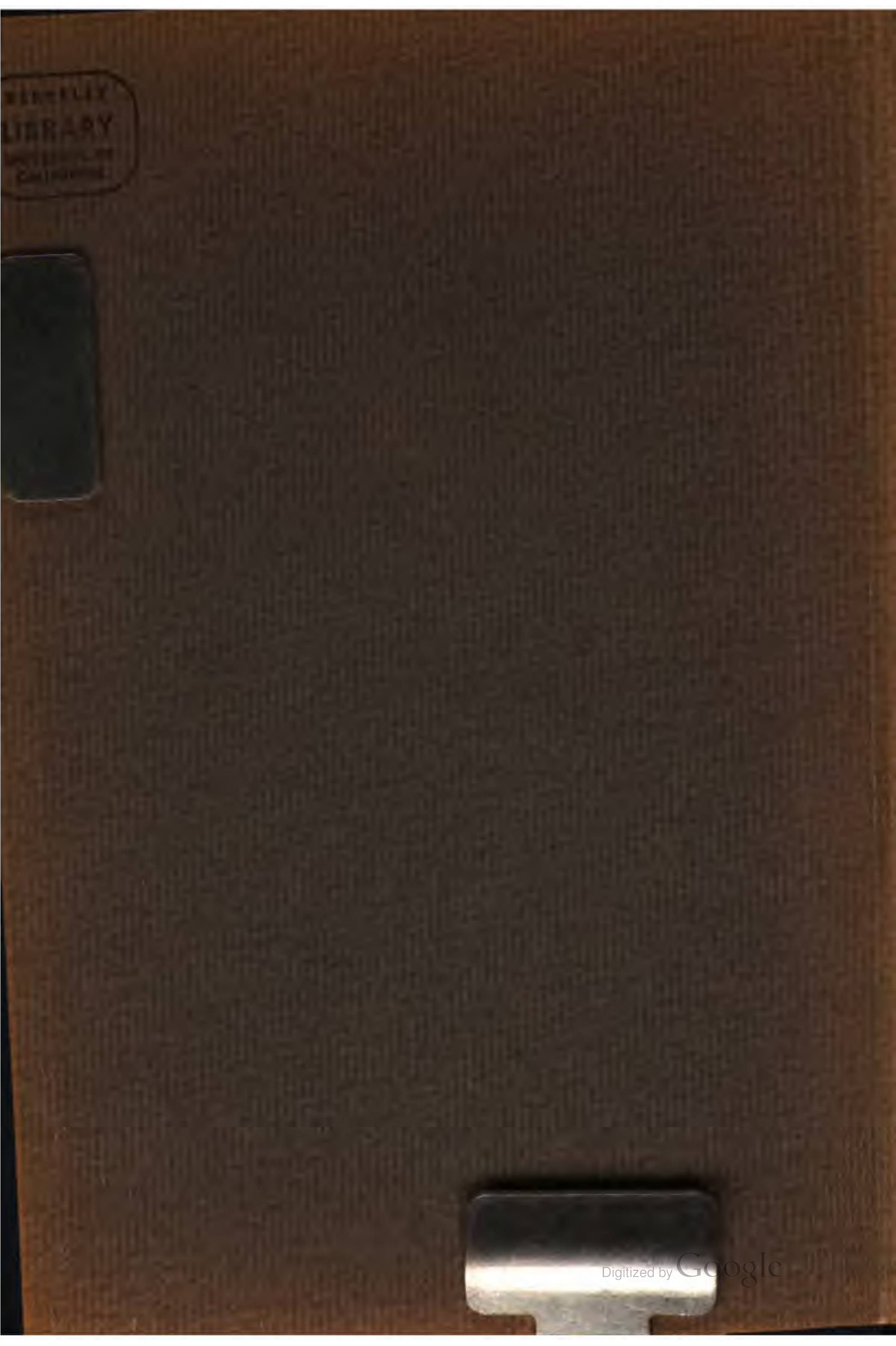


Molière

Von

Max J. Wolff




Digitized by Google



MOLIÈRE

Gemälde von P. Mignard (?) im Musée Condé zu Chantilly

Nach Kohledruck von Braun, Clément & Cie., Dornach

MEISENBACH RIFFARTH & CO



Molière

Der Dichter und sein Werk

Von

Professor Dr. Max J. Wolff

Mit zwei Bildnissen



München 1910
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

Meinem Schwager

Herrn Geheimen Oberregierungsrat

Reinhold Krüger

Vorwort

Während ich mit den Vorarbeiten dieser Biographie beschäftigt war, erschien Rigals ausgezeichnetes Buch über Molière. Zuerst dachte ich daran, meine eigenen Studien abzubrechen und statt einer selbständigen Arbeit eine Übersetzung des französischen Werkes zu geben. Jedoch bestimmt durch die verschiedenartige Stellung und Schätzung, die Molière bei uns und unsern Nachbarn genießt, gab ich den Plan wieder auf. In Frankreich wird der Dichter gespielt, in Deutschland, von wenigen Ausnahmen abgesehen, gelesen. Während es dort unter den Gebildeten kaum einen gibt, der nicht den größten Teil seiner Komödien auf der Bühne gesehen hat, liegt das Verhältnis bei uns gerade umgekehrt. Der Eindruck des Zuschauers ist aber ein wesentlich anderer als der des Lesers, und schon daraus ergeben sich prinzipielle Unterschiede zwischen einer deutschen und französischen Molièrebiographie.

Rigal kann sich ausschließlich auf den ästhetischen Teil beschränken, während eine deutsche Arbeit einen mehr literarhistorischen Charakter tragen muß. Sie hat sich in ausgedehnterem Maße mit den geschichtlichen, literarischen und biographischen Einzelheiten zu befassen, die für den französischen Leser, der mit dem Wesen seines „großen Jahrhunderts“ gut vertraut zu sein pflegt, überflüssig erscheinen.

Wie in dem Vorwort meiner Shakespearebiographie muß ich auch an dieser Stelle erklären, daß ich leider nicht in der Lage bin, neue Tatsachen aus dem Leben des Dichters zu erbringen. Die Forschung des neunzehnten Jahrhunderts hat in dieser Beziehung geleistet, was zu leisten war, und nur ein glücklicher Zufall, auf den ein Ausländer am wenigsten zu rechnen hat, könnte heute eine neue Entdeckung zutage fördern. Meine Aufgabe, soweit

sie den äußeren Lebensgang des Dichters betrifft, beschränkte sich darauf, das vorhandene Material zu verarbeiten, namentlich das der großen Ausgabe von Despois-Mesnard. Als Ziel schwebte mir vor, den gesamten Stoff, den geschichtlichen wie literarischen, den ästhetischen und biographischen, in der Weise zusammenzufassen, daß sich ein geschlossenes und einheitliches Bild von der Person des Dichters ergibt.

Die Zitate aus Molières Werken sind in deutscher Sprache gegeben und zwar nach der Übersetzung von Baudissin (Leipzig 1865—67). Einzelne Proben anderer französischer Dramatiker des siebenzehnten Jahrhunderts sind von mir selber übertragen, wie ich auch für verschiedene Abweichungen von Baudissin die Verantwortung übernehmen muß.

Besonderen Dank schulde ich der Verlagsbuchhandlung, die mir durch liebenswürdige Beschaffung von Büchern aus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek über die unerträglichen Berliner Bibliotheksverhältnisse hinweggeholfen hat. Sodann gebührt ein Wort des Dankes Herrn Professor Mangold, dem bekannten Molièreforscher, der mich mehrfach durch seinen Rat und seine Sachkenntnis unterstützt hat.

Charlottenburg, im Mai 1909.

Der Verfasser.

Inhalt

Einführung

Ridendo dicere verum, durch Lachen die Wahrheit zu verkünden, also moralische Belehrung und durch die Belehrung moralische Besserung, das wurde und wird vielfach noch heute als der Zweck der Komödie hingestellt. Die Theorie herrschte im Altertum, die Renaissance übernahm sie mit dem Mangel an Kritik, den sie allen antiken Überlieferungen entgegenbrachte, Molière hat sie sich an mehr als einer Stelle zu eigen gemacht, und selbst heute kann sie noch nicht als überwunden gelten. Die Frage ist nur, ob die Komödie jemals diese ihre angebliche Aufgabe erfüllt, ob jemals ein Zuschauer nach der Vorstellung eines Lustspieles das Theater als sittlich gebesserter Mensch verlassen hat? Keiner der griechischen Jünglinge, die auf der Bühne Menanders die Liebesabenteuer ihrer Altersgenossen verfolgten, ist wohl in sich gegangen und zu dem Entschluß gelangt, sich ähnlicher Torheiten zu enthalten; nicht einer unter den Unzähligen, die an einer übergroßen Schätzung des Geldes leiden, ist durch eine Aufführung des Plautinischen „Goldtopfes“, des „Kaufmanns von Venedig“ oder des „Geizigen“ zu der richtigen Anschauung bekehrt worden; und wenn die verschmitzten römischen Sklaven aus dem Schicksal ihrer Abbilder auf dem Theater eine Lehre zogen, so bestand sie sicher nicht darin, Gaunerstreiche ähnlicher Art gegen ihre Herren zu unterlassen, sondern höchstens in dem Entschluß, es geschickter anzufangen, um nicht das Opfer der Peitsche zu werden. Welche Nutzanwendung ließe sich überhaupt aus Shakespeares „Sommernachtstraum“ ziehen, aus Molières „Misanthrop“ oder aus Lessings „Minna von Barnhelm“? Daß man in der Tugend Maß halten soll? Das wäre gerade das Gegenteil von einer guten Lehre. Daß man sich nicht durch Gefühlsrücksichten behindern lassen, sondern

herzhaft zugreifen soll, wenn sich die Gelegenheit zu einer reichen Heirat bietet? Dazu bedarf es wirklich keiner fünfaktigen Dichtung.

Die Theorie der moralischen Besserung ist verfehlt. Sie konnte nur zu einer Zeit entstehen und vertreten werden, als es galt, Angriffe auf das angefeindete Theater, besonders auf die vielgeschmähte Komödie zurückzuweisen und die Berechtigung beider durch Gründe der Nützlichkeit zu erweisen. Sowenig wie irgend ein anderes Kunstwerk, mag es nun der Plastik, der Malerei oder der Dichtung angehören, zielt die Komödie auf Besserung und Belehrung ab. Kunst und Moral haben grundsätzlich nichts miteinander zu schaffen. Die Gebote der Sittlichkeit gehen den erzeugenden Künstler nur insofern etwas an, als sie ihm bestimmte Grenzen ziehen, die er nicht überschreiten darf, wenn er einen reinen ästhetischen Eindruck hervorbringen will. Nur auf diesen kommt es an. Der Dichter, der in dieser Hinsicht keine Ausnahmestellung einnimmt, darf die moralischen Empfindungen seiner Hörer nicht verletzen, sowenig wie ihre rechtlichen oder patriotischen Anschauungen, sonst vereitelt die seelische Empörung des Zuschauers jede genußvolle Aufnahme des Kunstwerkes. Ein Drama, das die Deutschen als Nation beleidigt, wäre auf einer deutschen Bühne unmöglich, selbst wenn es aus der Feder des größten Genius stammte. Ein Stück, das unseren sittlichen Anschauungen Hohn spricht, fordert den Widerspruch heraus; es kann allenfalls verblüffen, durch seine Frechheit eine gewisse Bewunderung erregen, aber niemals befriedigen. Jedoch darüber hinaus hat die Moral mit der Dichtung nichts zu tun. Shakespeare schrieb seinen „Coriolan“ sicher nicht, um das alte Sprichwort zu beweisen, daß Übermut selten gut tut; ebensowenig verfaßte Molière den „Tartuffe“ oder den „Geizigen“, um die Weisheit der Kinderfibel einzuschärfen, daß man nicht heucheln soll oder daß Habsucht die Wurzel aller Übel ist.

Das Kunstwerk ist Selbstzweck, es will gefallen, aber nicht belehren. Tragödie und Komödie befassen sich mit der Darstellung von Menschen, von handelnden und redenden Menschen, und was

diese bewegt, sind ihre Leidenschaften. Die Schilderung menschlicher Leidenschaften ist die Aufgabe beider Kunstgattungen. Während aber das ernste Drama die großen Leidenschaften darstellt, fallen die Leidenschaften, denen die Größe abgeht, in das Gebiet der Komödie. Der bekannteste Ästhetiker der Renaissance Scaliger fühlte diesen Unterschied heraus und versuchte in seiner Poetik (1561), Trauer- und Lustspiel nach dem Stoffe abzugrenzen. Schlachten Morde, Brandstiftungen und ähnliche Untaten erklärte er für das eine, Heirate, Prellereien, Trinkgelage für das andere als besonders geeignet. Die Teilung ist zu mechanisch. Es liegt kein prinzipieller, Unterschied vor, sondern es hängt von dem jeweiligen Ziel, der Persönlichkeit, der Absicht, wohl auch von den äußeren Widerständen ab, ob eine Leidenschaft Größe besitzt oder im einzelnen Fall entbehrt. Der Ehrgeiz, der sich auf die Eroberung von Kronen und Reichen richtet, führt zur Tragödie; gilt es nur den Bürgermeisterposten einer kleinen Stadt zu gewinnen, so wird das gleiche, vielleicht nicht weniger heftige Streben zum Gegenstand eines heiteren Spieles. Ein Liebespaar, dessen Neigung mit dem unversöhnlichen Haß der beiderseitigen Familien zusammenstößt, heißt Romeo und Julia. Es hat keine Stätte auf dieser Erde und schreitet in den selbstgewählten Tod. Dasselbe Paar unter dem veränderten Namen von Cléonte und Lucile hat als Hindernis seines Glückes nur den lächerlichen Wunsch des Vaters nach einem adligen Schwiegersohn zu überwinden; ihm steht die List als Ausweg offen, und die Komödie vom „bürgerlichen Edelmann" ist fertig. Othello und Sganarelle im „Cocu imaginaire" werden beide von grundloser Eifersucht gequält. Das Gefühl ist das gleiche, aber der eine, der hochherzige Mann, der große Feldherr von Venedig, kann mit dem Verdacht in der Brust nicht leben, und die überhasteten Ereignisse führen zum Morde der schuldlosen Frau; der andere, der Pariser Spießbürger, bewaffnet sich zwar bis an die Zähne, aber ehe er zuschlägt, überlegt er sich die Sache reiflich, und unterdessen klärt sich alles in der erfreulichsten Weise auf. Ein edler Jüngling, der zum erstenmal mit

dem ganzen Enthusiasmus der Jugend in das Leben tritt, gewahrt mit Entsetzen die Niedertracht und die Gemeinheit der Menschen, die ihm bis dahin verborgen waren. Eine große Aufgabe, die Rache für seinen gemordeten Vater, ruft ihn in die Schranken, und Hamlet wird zum Helden der erschütterndsten Tragödie; braucht derselbe Mann sich nur aus den Netzen einer Kokette zu befreien, so bleibt er wie Alceste im „Misanthrop“ innerhalb der Grenzen der Komödie. Der französische Hamlet ist nicht weniger unglücklich als der Shakespeares, er steht ihm an Mut und Gesinnung nicht nach, und doch begleitet den „Mann mit den grünen Bändern“ das Gelächter der Zuschauer in seine Einsamkeit.

Tragödie und Komödie behandeln dieselbe Sache von dem entgesetzten Standpunkt, die eine von der erhabenen, die andere von der alltäglichen Seite. Der tragische Dichter erfaßt menschliche Leidenschaften in all ihrer Furchtbarkeit als wirkliche Störungen des Weltenlaufes, der komische mißt ihnen diese Bedeutung nicht bei, sondern erblickt in ihnen nur Irrungen, vorübergehende Erregungen, die der Humor in ihre Richtigkeit auflösen und harmonisch in das Weltganze eingliedern kann. Wo der eine schaudert, vermag der andere zu lachen; wo jener durch Entschleierung der Schicksalsgewalten erhebt, versucht dieser zu trösten, indem er ihre Kleinheit enthüllt. Aus dieser Gegenüberstellung folgt, daß beide Kunstgattungen gleichberechtigt nebeneinander stehen, daß das Trauerspiel nicht höher als das Lustspiel bewertet werden darf, ein Vorurteil, unter dem der „Spaßmacher“ Molière viel zu leiden hatte und das er mit Recht, nicht nur aus persönlichen Gründen, auf das schärfste bekämpfte.

Tragödie und Komödie verfolgen mit der Darstellung desselben Gegenstandes, der menschlichen Leidenschaften, auch denselben Zweck. Er ist rein ästhetisch, beide zielen auf eine Befreiung von den Mächten des Affektes ab, deren der Mensch seiner Natur nach unterworfen ist. Das ernste Drama erreicht diese Wirkung durch den tragischen Schauer, der durch den Einblick in die zwingende Notwendigkeit des Schicksals hervorgerufen wird, in die Welt-

gerechtigkeit, die trotz aller grausen Geschehnisse, dem gewöhnlichen Auge verborgen, den Gang der Ereignisse bestimmt; die Komödie gelangt zu derselben Befreiung durch das Lachen, durch das gesunde, siegreiche Lachen, in dem genau so wie in der tragischen Erhebung ein Triumph über die Verkehrtheiten der irrenden Menschen, eine Überwindung des Objektes durch das Subjekt liegt. Eine Leidenschaft, die der Zuschauer belacht, hat die Herrschaft über dessen Seele verloren, so daß er sie ungetrübt oder, wie Aristoteles sagt, im gereinigten Zustand ästhetisch genießen kann. Das ist der Zweck des Komischen; worin besteht nun sein Wesen?

Der griechische Philosoph bestimmt es als ein Häßliches schmerzloser Art. Damit gibt er weniger eine Definition als eine Absteckung der Grenzen, zwischen denen das Reich des Komischen liegt. Alles Schmerzerregende, das Furchtbare, das Grausige, das Erhabene bringt das Lachen zum Verstummen und entzieht sich damit der Komödie, ebenso das verletzend Häßliche, das überhaupt einer künstlerischen Darstellung unfähig ist. Der Versuch, diese beiden Arten komisch zu behandeln, führt auf der einen Seite zur Karikatur, zur Travestie des Großen, auf der andern Seite zur grellen Dissonanz, zum Hohngelächter. Der Irrtum über das Wesen der Komödie rührt daher, daß komisch und lächerlich vielfach als gleichdeutige Begriffe betrachtet werden. Sie berühren sich, sie decken sich häufig, aber sie fallen nicht zusammen. Auch die Verhöhnung des Großen und die Zote können Lachen hervorrufen, aber seinem Ursprunge und seiner psychologischen Wirkung nach ist dies Lachen weit von dem gesunden, kräftigen Lachen verschieden, das die komische Befreiung erzeugt. Zwischen dem Erhabenen und dem unkünstlerisch Häßlichen dehnt sich das Gebiet der Komik aus; es ist das Alltägliche, die Darstellung der Leidenschaften ohne Größe.

Tragödie und Komödie gehören sachlich zueinander, die eine ist die Ergänzung, das Spiegelbild der anderen; zeitlich dagegen folgen sie aufeinander, und zwar muß die ernste Kunst ihrer Natur nach die Vorläuferin sein. Ein aufstrebendes Volk will von großen Taten hören, mit der selbstsüchtigen Begeisterung der Jugend

am liebsten von solchen, die es selbst oder seine Väter vollbracht haben. Die Athener des Äschylos lauschten der Schilderung der Schlacht bei Salamis in den „Persern“, die Engländer, die der spanischen Armada getrotzt hatten, entflammten ihre Phantasie an den Kämpfen von York und Lancaster, und die Franzosen des beginnenden siebenzehnten Jahrhunderts hatten zwar nicht das Glück, ein patriotisches Drama zu besitzen, aber sie fanden sich selbst in dem jugendlichen Cid wieder, der im Vollgefühl seiner Liebe und Kraft alle Völkerschaften Spaniens und Afrikas in die Schranken fordert. In jener Zeit des Werdens hätte kein Spötter, kein Satiriker die Hörer fesseln können. Es ist kein Zufall, daß Aristophanes und Menander auf die großen Tragiker folgen, daß Ben Jonson jünger ist als Shakespeare, Molière als Corneille. Die Komödie ist ein Gewächs des Niederganges, ein Erzeugnis der Enttäuschung. Sie entspringt aus dem Vergleich der großen Vergangenheit mit der kleinen Gegenwart, der hohen überschwenglichen Erwartungen, die das Zeitalter begleiteten, mit den geringen Früchten, die es getragen. Der Moment dieses Umschwungs läßt sich genau bestimmen: wenn die Tragödie nach dem ersten heroischen Aufwallen in ein pessimistisches, psychologisch vertieftes Fahrwasser einbiegt, dann ist die Stunde der Komödie gekommen. Aristophanes ist der Zeitgenosse des Euripides, der in Gegensatz zu seinen Vorgängern der seelischen Problemdichtung nachgeht; als Shakespeare von den heldenhaften Königsdramen zu der innerlichen Tragik des „Hamlet“ überging, setzt Ben Jonson ein, und beiden entsprechend, steht Molière der vertieften Kunst Racines näher als dem Schlachtenmute Corneilles. Die Tragödie bildet die Schule der Komödie, in ihr erwirbt ein Volk das Maß von Erfahrung, psychologischer Beobachtung und technischer Fertigkeit, das es zur Darstellung der eignen Zeit mit all ihren Mängeln und Gebrechen befähigt. Der Niedergang erzeugt immer und überall dieselben Erscheinungen: Lockerung der Familienbande, Überschätzung des Besitzes, hohle Prahlerei, kecke Auflehnung der Untergebenen, Verfall der Sitten, Überhebung und Sucht nach dem äußeren Schein.

Diese Fehler kehren zu allen Zeiten und bei allen Völkern wieder, und mit ihnen das Personal, das von jeher den eisernen Bestand des Lustspiels bildet: leichtsinnige Söhne, geizige alte Väter, betrügerische Diener, der Bramarbas, die Kupplerin, der Adelsjäger u. a. m. Es sind uralte Typen, und doch wieder ewig jung, denn jede Zeit des Verfalles entdeckt diese Symptome und gestaltet sie aufs neue. Der Lustspieldichter, mag er sie selber sehen oder von seinen Vorgängern übernehmen, kleidet die Typen in das Gewand und die Formen seiner Zeit ein, er erhebt das Allgemeine zum Individuellen, indem er ihm das Gepräge seines Jahrhunderts, d. h. seines Geistes aufdrückt. Das Typische verengt sich zum Besonderen, das Ewige zum Zeitlichen, so daß die jeweiligen Zuschauer sich selbst in den dargestellten Gestalten erkennen und wiederfinden. Die Leidenschaft des Geizes bleibt unveränderlich, aber wie verschieden äußert sie sich in Plautus' Euklio und Molières Harpagon! Erscheint dieser trotz der meisterhaften psychologischen Darstellung in einzelnen Beziehungen dem heutigen Geschlecht unwahrscheinlich, so liegt es daran, daß Geldgier und Profitsucht im Laufe der Jahrhunderte wieder neue Formen angenommen haben.

Inniger als die Tragödie ist das Lustspiel mit dem wechselnden Augenblick verbunden; die Schlacken der Zeitlichkeit haften ihm unlöslicher an. Der Schmerz erscheint unmittelbarer und ist in seinen Ausdrucksmitteln durch die Jahrtausende der gleiche. Der alte Priamos, der Achilleus' Kniee umfaßt, um den Leichnam seines Sohnes zu erbitten, erschüttert uns wie die Griechen Homers, jede Witwe weint noch heute Penelopes Tränen, jede Jungfrau fühlt mit Nausikaa; wenn dagegen Odysseus dem Schwätzer Thersites eine Tracht Prügel verabreicht, daß man die roten Striemen auf der Haut sieht, so fehlt uns die Naivität der hauptumwallten Achäer, um darüber zu lachen. Den körperlich Schwachen und Mißgeschaffenen stehen wir mit andern Gefühlen gegenüber. Die Komik veraltet schneller als die Tragik, zumal auf dem Theater, das nur von dem unmittelbaren Eindruck seine Wirkung zieht.

Aristophanes' Satiren erwecken keinen Widerhall mehr, Shakespeares Lustspiele haben der Zeit einen stärkeren Tribut als seine Tragödien zahlen müssen, und von der reichen Fülle der spanischen und italienischen Komödienliteratur des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts ist kaum eine Spur geblieben; neben Menander, der in den Bearbeitungen des Plautus und Terenz noch immer lebendig ist, hat sich nur Molière erhalten, zum mindesten in seinem Lande, wo kaum eines seiner Werke vom Repertoire verschwunden ist. Manche freilich werden weniger durch ihr inneres Leben als durch den großen Namen ihres Schöpfers und eine liebevolle Pietät vor der Vergessenheit bewahrt, aber die besten Komödien des Dichters wirken noch heute wie am ersten Tage. Auch in Deutschland. Mögen der „Tartuffe", der „Misanthrop" die „gelehrten Frauen" bei uns mehr gelesen als gespielt werden, so liegt das nicht an diesen Werken, sondern an dem mangelnden Verständnis unserer Nation für das Lustspiel. Molière bezeichnet den Höhepunkt der modernen Komödie. Gerade weil er durch und durch ein Kind seines Jahrhunderts ist, vermochte er Unvergängliches zu schaffen, denn nicht der Dichter leistet das Höchste, der nach einer wurzellosen Universalität strebt, sondern der, der am tiefsten in seine Zeit und sein Volk eindringt, bis er unter den wechselnden Formen die ewig gleiche, allgemein menschliche Natur findet.

Uns Deutschen fehlt leider ein wirklich nationales Drama. In Anlehnung an Franzosen und Engländer haben wir eine Tragödie geschaffen; auf dem Gebiete der Komödie sind wir aber über vereinzelte dürftige Ansätze nicht hinausgelangt. Was bei uns den Namen Lustspiel führt, ist von wenigen Ausnahmen abgesehen, nichts als Marktware, die die massenhaften Schauspielhäuser, diesen Krebsschaden unserer Literatur, füllen soll. Zum Teil ist es diesem Mangel zuzuschreiben, daß das Lustspiel bei uns eine geringe Schätzung genießt, zum Teil aber auch dem großen nationalen Gegensatz, der bei Beurteilung eines Dichtwerkes zwischen Deutschen und Franzosen hervortritt. Zu den größten poetischen Schöpfungen aller Zeiten rechnet der Deutsche Dantes Höllenwanderung, Shake-

speares Tragödien und Goethes „Faust“, es sind Werke, in denen der Geist des Verfassers sich am unabhängigsten, eigenartigsten und am tiefsten ausspricht. Man kann sagen, das Maß des Individualismus bestimmt in unsern Augen den Wert eines Kunstwerks. Der Franzose steht auf dem entgegengesetzten Standpunkt. Die Schrankenlosigkeit des Subjekts setzt ihn mehr in Erstaunen als in Bewunderung. Ein französischer Literarhistoriker und feiner Kenner seines Volkes bemerkt treffend: „Der Charakter unserer Literatur ist das Suchen nach der praktischen Wahrheit und die Wiedergabe dieser Wahrheit in einer möglichst klaren Form und verständlichen Sprache.“ Ihrer innersten Natur nach betont die eine Nation das individuelle, die andere das soziale Element in der Dichtung, und damit ist die Stellung beider zur Komödie gegeben. Dem Deutschen erscheint sie als eine Kunstform, die seine letzten Wünsche niemals befriedigen kann, dem Franzosen bietet sie gerade das, was er von der Literatur und von dem Theater insbesondere verlangt. Der eine fordert vom Dichtwerk Entfesselung der letzten seelischen Kräfte, Gedankentiefe und bis zur Einseitigkeit gesteigerten Subjektivismus, der andere vor allen Dingen allgemein verständliche Logik, Schilderung der Gesellschaft und Darstellung von Menschen, die sich der Gesellschaft als einer durch die Notwendigkeit gegebenen Form anpassen. Diese Wünsche vermag das Lustspiel zu erfüllen, während es der Sehnsucht des Deutschen eine Befriedigung nicht gewähren kann. Es handelt sich hier nicht um ein Mehr oder Weniger, um eine höhere und eine niedrigere Auffassung, sondern um gleichberechtigte Anschauungen, die sich aus dem Charakter zweier Völker ergeben. Schiller bemerkt treffend über die Komödie: „Es darf in ihr niemals zur Aufhebung der Gemütsfreiheit kommen. Daher behandelt der Komödiendichter seinen Gegenstand immer theoretisch. Der Tragiker muß sich vor dem ruhigen Räsonnement in Acht nehmen; der Komiker muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten. Jener zeigt durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst . . . . . . Die Komödie geht einem wichtigeren Ziel entgegen, und sie würde, wenn

sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu streben hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen und zu weinen."

Abgesehen von einigen Übertreibungen, die auf der zu stark zugespitzten Gegenüberstellung beruhen, kann der Unterschied beider Kunstgattungen nicht treffender ausgedrückt werden. Erstaunlich bleibt nur, daß unser deutscher Dichter, der das Wesen der Komödie theoretisch so klar erkennt, praktisch dem einzigen Komiker, der diesem allerdings unerreichbaren Ideal am nächsten kommt, so wenig Gerechtigkeit widerfahren läßt. Und merkwürdigerweise gerade aus solchen Gründen, die er bei der Begriffsbestimmung als Vorzüge hinstellt. Schiller findet Molières Werke nüchtern und hausbacken, er vermißt also das Pathos, das er selber verwirft. Auch Lessing hat den großen französischen Komiker nicht zu würdigen gewußt. Freilich behandelte er ihn weniger ungerecht als seine tragischen Kollegen Corneille und Racine, aber er besaß doch so wenig Verständnis für ihn, daß er ihn unter einige längst vergessene Lustspielschreiber des achtzehnten Jahrhunderts stellte. Es war Goethe vorbehalten, Molières Bedeutung zu erkennen, und in Deutschland die Ansicht zu bestätigen, die sich andere Völker, nicht nur dessen Landsleute, nicht nur die geistesverwandten Romanen in Italien und Spanien, sondern auch die germanischen Engländer längst von ihm gebildet hatten. Er bewunderte in den Werken des Franzosen die technische Vollendung, die klare Durchsichtigkeit, die Schärfe der Ideen und die tiefe Menschenkenntnis, aber mehr als alle diese Einzelheiten die künstlerische und menschliche Persönlichkeit des Dichters. In einem Gespräch mit Eckermann äußerte er: „Es ist nicht bloß das vollendete künstlerische Verfahren, das mich an ihm entzückt, sondern vorzüglich auch das liebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters. Es ist in ihm eine Grazie und ein Takt für das Schickliche und ein Ton des feinen Umgangs, wie es eine

angeborene schöne Natur nur im täglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seines Jahrhunderts erreichen konnte." Einen reinen Menschen nennt er ihn an andrer Stelle, an dem nichts verborgen und nichts verbildet sei.

Die Komödie ist die nationalste Kunst der Franzosen, in der gerade die besten Eigenschaften dieses begabten Volkes sich am freiesten und eigenartigsten entfaltet haben: klares, streng logisches Denken, praktische Vernunft und Lebensweisheit, verbunden mit einer instinktiven Abneigung gegen alles Übersinnliche, gesellschaftliche Grazie und soziales Zusammengehörigkeitsgefühl, persönlicher Mut und Liebenswürdigkeit, feiner Spott und Ironie, die innerhalb der bestehenden Umgangsformen die Grenzen der Höflichkeit niemals überschreiten. Diese Vorzüge finden sich bei Molière, und schon als der nationalste Vertreter eines großen Kulturvolkes verdient er die höchste Beachtung. Wie die Komödie so ist auch der Komiker inniger mit seiner Gesellschaft und seinem Jahrhundert verknüpft als der mehr zeitlose Tragiker. Dem Biographen fällt deshalb die Pflicht zu, ausführlicher bei den historischen und kulturellen Bedingungen zu verweilen, unter denen er gelebt und geschaffen, den Wurzeln, aus denen er seine Kraft gesogen hat. Die Zeit besitzt für den schöpferischen Genius eine doppelte Bedeutung. Sie fördert ihn und hemmt ihn; sie liefert die Mittel, die Sprache, die Formen, die Vorlagen für seine Tätigkeit, aber sie schafft auch die Widerstände, mit denen er zu ringen hat, sie ist die Ursache der zeitlichen Schlacken, die seinem Werke anhaften. Shakespeare war in dieser Beziehung auf das großartigste begünstigt. Er stand in einem Jahrhundert, das unter der Fülle der neuen Ideen und Entdeckungen allen nichtigen Ballast der Überlieferung und der Vorurteile über Bord warf, eine Gesellschaft umgab ihn, in der der einzelne sich in nie wieder erreichter Schrankenlosigkeit ausleben durfte. Molière genoß diesen Vorzug nicht. Seinem Zeitalter fehlten die flammende Begeisterung und die Erhebung, die von selber das Wort auf die Lippen des Dichters legen. Wenn die französischen Tragiker der klassischen Periode so

weit hinter dem großen Engländer zurückbleiben, so mag das eine Frage der Begabung sein, wenn aber das Wesen ihrer Kunst sich von der englischen so stark zu ihrem Nachteil unterscheidet, so liegt das nicht an ihnen, sondern an einer Zeit, die ihnen nichts Besseres bot. Kein Dichter fand das Jahrhundert so wenig auf seine Kunst vorbereitet wie Molière und keiner hat mehr kämpfen müssen als er. Wenn Shakespeare sich im vollen Einklang mit seiner Umwelt entwickeln durfte, so gehört der französische Dramatiker, mag er auch noch so sehr ein Kind des siebenzehnten Jahrhunderts sein, zu den Geistern, die in Gegensatz zu ihrer Zeit erwachsen. Erst wenn wir diese Widerstände erkennen, geht uns die volle Bedeutung des Mannes und des Dichters auf. Aus einer kleinen Zeit hat er Großes gemacht. Die Schwächen der Gesellschaft lieferten einen unerschöpflichen Stoff für seine Satire, aber aus der Satire allein entsteht keine Dichtung. Es gehörte unendlich viel dazu, in einem Jahrhundert der Heuchelei, der verlogenen Ideale, der innerlichen Unfreiheit, der künstlich gemachten Kultur, der gefälschten Empfindungen das zu finden, was allein dauernden Bestand verleiht, die stets gleich bleibende, allgemein menschliche Natur. Corneille und Racine vermochten es nicht, aber Molière gelang es. Aus der Nichtigkeit des siebenzehnten Jahrhunderts schuf er ein Bild aller Zeiten. Es wird dem Dichter nachgerühmt, daß, wenn alle Geschichtsquellen aus Ludwigs XIV Periode untergegangen wären, man aus seinen Lustspielen das Jahrhundert bis in die kleinsten Einzelheiten, von dem allmächtigen König bis zum Bettler auf der Landstraße, wieder aufbauen könne. Kein geringes Lob, aber ein Lob, das besser einen Historiker als einen Dichter krönt. Die strengste Sittenschilderung hat nur dadurch Bedeutung für das Kunstwerk, daß Menschen ihre Träger sind, die sich zwar in den Formen einer bestimmten Zeit bewegen, ihrem Kerne nach aber allen Zeiten angehören. Freilich ist beides nicht voneinander zu trennen. Der genaueste Kenner seines Jahrhunderts ist mit Notwendigkeit zugleich der aller Jahrhunderte. Als solcher, als tiefster Menschenkenner wird der Dichter in seinem Lande verehrt, nicht

nur als größter Dramatiker. Beide Eigenschaften stehen in innigster Wechselbeziehung, aber beide fließen im letzten Ende nicht so sehr aus dem Talent, sondern aus dem Charakter des Mannes, wie Goethe sagte, aus seiner reinen unverbildeten und ungebrochenen Menschennatur. Wenn wir die Werke eines großen Dichters studieren, so geschieht es nicht nur des Geschaffenen willen, sondern aus dem Verlangen, der Person des Schöpfers näher zu kommen, ihn zu erkennen und lieben zu lernen.

Erstes Kapitel

Gesellschaft und Literatur

Frankreich war zu Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts noch nicht der nach innen und außen geschlossene nationale Einheitsstaat, zu dem er sich unter der Regierung Ludwigs XIV, durch die Gleichmacherei der Revolution und die Zentralisierung Napoleons entwickelt hat. Von seinen natürlichen Grenzen war das Land noch weit entfernt. Die spanischen Besitzungen reichten im Westen noch über die Pyrenäen herüber, im Norden erhoben die Engländer noch mehr oder weniger tatkräftige Ansprüche auf Calais und Dünkirchen, ein großer Teil der südlichen Departements gehörte zu dem italienischen Herzogtum Savoyen und im Osten endlich waren die ehemaligen burgundischen Landstriche noch nicht mit dem Königreich vereinigt. Die Freigrafschaft stand noch unter der Oberhoheit des Kaisers, und in den starken Festungen Lille und Cambrai lagen spanische Garnisonen, die die Hauptstadt Paris aus unmittelbarer Nachbarschaft bedrohten. Im Innern waren die französischen Provinzen noch zu keiner Einheit verschmolzen. Durch unüberschreitbare Zollschranken voneinander getrennt, besaßen sie verschiedenes Zivil- und Strafrecht und wurden von unabhängigen, vornehmen Gouverneuren verwaltet, die sich dem Könige gegenüber die Selbständigkeit von Territorialfürsten anmaßten und sogar die Erblichkeit erstrebten. Auch die Bevölkerung bildete keine gleichgeartete Masse. Adel und Geistlichkeit befanden sich dank ihrer Vorrechte im ausschließlichen abgabenfreien Besitz des Grund und Bodens, während der dritte Stand der Bürger und Bauern alle Lasten zu tragen hatte. Zwischen den Privilegierten und den Unterdrückten gab es keine Verbindung; die Spaltung ging soweit, daß die ersteren auf den Generalständen von 1614 erklärten: „Der

dritte Stand darf keinen Anspruch auf den Namen eines Bruders erheben, da eine Blutsverwandtschaft mit ihm nicht existiert." Jedes Gefühl der Gemeinschaft fehlte, jede Spur von Patriotismus war in den jahrelangen Bruderkriegen verloren gegangen. Die vornehmen Herren, in deren Köpfen noch die Universalität des Rittertumes spukte, betrachteten es als ihr gutes Recht, sich heute mit den Spaniern, morgen mit den Engländern gegen ihr eigenes Vaterland zu verbünden. Das letzte Band, das im Mittelalter die Gesamtheit des Volkes umfaßt hatte, die Religion, war durch die Reformation zerrissen und zu einer Ursache neuer Spaltung geworden. Mit einem besonderen Glauben und besonderen Vorrechten, mit eigenen Soldaten und Festungen standen die Hugenotten den Katholiken gegenüber wie ein feindlicher Staat dem andern. Die kurze Regierung Heinrichs IV hatte keine Abhilfe gebracht. In sich zerrissen, wehrlos nach außen, im Innern erschöpft und durch endlose Religionskriege verarmt, so fand der große Staatsmann Kardinal Richelieu Frankreich vor, als er unter der Regentschaft Marias von Medici für den unmündigen Ludwig XIII die Zügel der Regierung ergriff. Mit klarer Erkenntnis für das Notwendigste ging er daran, die zentrifugalen Kräfte des Landes zusammenzufassen. Frei von aller kirchlichen Verfolgungswut trachtete er nur aus politischen Gründen danach, zunächst die Evangelischen zu unterwerfen. Im Jahre 1629 fiel ihr stärkstes Bollwerk la Rochelle, und als gewöhnliche Untertanen mußten die Hugenotten unter die Gesetze des Landes treten. Es genügte Richelieu, ihre Sonderstellung zu brechen, ihren Glauben ließ er ihnen gerne, ja er zeichnete sie sogar in Heer und in der Verwaltung aus, und unter den zehn Marschällen Frankreichs befanden sich 1644 sechs evangelische. Ernstere Sorgen lasteten auf ihm, und mit eiserner Energie eröffnete er den Kampf gegen die unbotmäßigen Aristokraten. Nicht weniger als hundertfünfundfünfzig Mitglieder der ersten Familien mußten das Haupt auf den Block legen oder über die Grenzen fliehen, und selbst die persönliche Gunst des Königs konnte den verräterischen Herzog von Cinq-

Mars vor dem verdienten Zorn des allmächtigen Ministers nicht retten. Der Adel war abgewirtschaftet, der Bürgerstand, der im sechzehnten Jahrhundert versucht hatte, sich der politischen Gewalt zu bemächtigen, war durch den Mißerfolg erschöpft; nur ein starkes, zentralisiertes Königtum konnte Frankreichs Zukunft garantieren. Das erkannte Richelieu und handelte rücksichtslos nach dieser Erkenntnis. Als der Tod ihn abrief, konnte er sein Werk, der Vollendung nahe, vertrauend in die Hände seines Schülers Mazarin legen, der es, wenn auch nicht mit den Mitteln, so doch in dem Geiste seines großen Vorgängers, weiterführte. An Stelle der Gewalt setzte er die List und die Bestechung, die seinem verschlagenen italienischen Naturell besser zusagten als das Schwert seines Meisters. Zwar erhoben in den Kriegen der Fronde um 1650 die unzufriedenen Feudalherren noch einmal ihr Haupt, aber auch dieser Angriff wurde niedergeschlagen, und als Ludwig XIV nach dem Tode des Kardinals selber das Staatsruder ergriff, da war die Macht der adligen Vasallen gebrochen, der Sieg des souveränen Königtums erfochten und die Allmacht des Staates auf allen Gebieten hergestellt.

Die Generalstände wurden nicht mehr berufen. Die Landstände der Provinzen, die der Opposition einen Rückhalt gegeben, sanken zu bedeutungslosen Jahresversammlungen herab, die Parlamente, die von Haus aus nur eine richterliche Gewalt besaßen, aber in den Zeiten schwacher Herrscher mit Erfolg politische Rechte sich anmaßten, wurden eingeschüchtert, und in den einzelnen Landesteilen ward die wirkliche Macht von den vornehmen Gouverneuren auf bürgerliche Intendanten übertragen. Die hohen Herren standen wohl noch dem Namen nach an der Spitze, durften auch ihr Geld für kostspielige Repräsentation vergeuden und sich in einem fürstlichem Aufwand ruinieren, aber die Arbeit wurde von bescheidenen Beamten vollbracht, die neben einem stehenden Heer die Stütze von Ludwigs XIV Königtum bildeten. Eine Herrschaft der gemeinsten Bourgeoisie nennt der Herzog von Saint-Simon, der sich die unabhängige Gesinnung des alten Feudalbarons bewahrt hatte,

mit einer ebenso verblüffenden als treffenden Bezeichnung die prunkvolle Regierung des allmächtigen Sonnenkönigs.

Das sechzehnte Jahrhundert empfängt sein Gepräge durch die Reformation, dem achtzehnten hat Voltaire den Stempel seines Geistes so stark aufgedrückt, daß es als Zeitalter der Aufklärung bezeichnet werden muß. Zwischen beiden steht das siebenzehnte Jahrhundert unklar und unbestimmt, scheinbar charakterlos, in den mannigfaltigsten Farben schillernd, in den verschiedensten Richtungen zersplitternd. Weltflucht und frivolste Genußsucht stoßen hart einander, lauterste Frömmigkeit und entsetzlichster Aberglaube, feinste Bildung und widerlichste Roheit, glühende Kunstbegeisterung und zelotische Kunstfeindschaft, soziale Fürsorge und schrankenlose Selbstsucht, edelste Sittlichkeit und schmutzigste Korruption. Die alten Formen sterben ab, längst überwundene Ideen erwachen wieder, neue tauchen auf, ohne daß sie in diesem Gewirr von Widersprüchen feste Gestalt annehmen können. In Paris leben Molière und der heilige Vincenz von Paula nebeneinander, nur durch wenige Straßen, aber durch eine Kluft von Jahrhunderten getrennt; der frivole Höfling hört heute die Satansmesse und zieht sich morgen nach La Trappe zurück; der allmächtige König wird gleich einem Gotte verehrt, aber er beugt sich vor dem bürgerlichen Finanzmann Samuel Bernard. Das sechzehnte Jahrhundert ist ein Zeitalter der Enttäuschung. Weder die Renaissance noch die Reformation hatten ihre Versprechungen eingelöst und die Menschen glücklich gemacht. Der frohe Enthusiasmus erstirbt, die großen Interessen in Religion und Politik schwinden; man entsagt, man zieht sich von der Gesamtheit der Volksgenossen zurück, um in einem engen gleichgearteten Kreis zu leben. Neben dem Staat und der Kirche ersteht als dritter Machtfaktor die Gesellschaft, ein unbestimmter und unbestimmbarer Begriff, der sich auf der Gleichheit der Umgangsformen und Bildung aufbaut. Der Mann der Gesellschaft ist das Ideal jener Zeit. Sein Stand, seine Religion und sein Beruf sind gleichgültig, er mag bürgerlich oder adlig, katholisch oder evangelisch, Soldat, Beamter oder Schrift-

steller sein, wenn er nur über die Manieren, das Auftreten, die Formgewandtheit und Höflichkeit verfügt, die für den Verkehr gebildeter Menschen erforderlich sind. Er muß den Damen huldigen, womöglich Sonette für sie reimen, aber frei von jeder wirklichen Leidenschaft bleiben; er muß plaudern können, und das setzt die Beherrschung der Sprache voraus; er darf Geist und Witz besitzen, aber ja keine eigenen Ideen, denn eigene Ideen würden sofort eine Spaltung hervorrufen. Racines Helden, sein Achilles, Hippolyte, Pyrrhus verwirklichen dies Ideal. Sie bewegen sich mit der vollendeten Sicherheit des Salons, finden immer das richtige Wort, sind liebenswürdig, geistreich und galant gegen jede Frau, mag sie eine Prinzessin oder gefangene Sklavin sein. Es ist ein armseliges Ideal, das zum Schluß darin besteht, wie Tout-le-monde zu sein und weder im Guten noch im Bösen sich hervorzutun, aber ein Ideal, das die Demokratisierung der Gesellschaft herbeiführt. Es war für jedermann erreichbar, für den König wie für den Bürgersohn, man brauchte sich nur aller Eigenart zu entäußern und dem Schein zuliebe die innere Natur aufzuopfern. Nicht in seelischer Bildung, sondern in der glänzenden Außenseite bestand die Kultur, sie war eine künstlich gemachte, und als solche notwendigerweise mit Heuchelei verbunden, dem spezifischen Laster des siebenzehnten Jahrhunderts.

Nach dem Zusammenbruch der Fronde war der Verfall der kriegsgewohnten französischen Aristokratie unaufhaltsam, sie sank zum Hofadel herab. In den Provinzen gab es freilich noch vereinzelte, meist ärmere Familien, die auf ihren Landsitzen blieben und dort bei Jagd und Trinkgelagen das wilde Leben der Väter weiterführten, aber sie wurden verachtet und von den Höflingen über die Achseln angesehen. Wer es vermochte, eilte nach der Residenz des Monarchen, deren Pracht und galanter Ton besonders auf die Frauen eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübten. Einen Blick oder gar ein Wort von dem Allmächtigen zu erhaschen, galt als das größte Glück; man fühlte sich über alle Maßen geehrt, wenn man seiner Toilette beiwohnen, ihm wohl gar das Hemd

reichen oder bei Tisch hinter seinem Stuhle aufwarten durfte. Außer auf seinen Feldzügen hat nie ein männliches Wesen Ludwigs Mahlzeiten geteilt, selbst sein Bruder und seine Söhne mußten dabeistehen, wenn der Gottgesalbte sein meist recht beträchtliches Essen hinunterschlang. Ein bis in das kleinste ausgearbeitetes Zeremoniell diente ihm dazu, etwaige Unbotmäßigkeiten des Adels niederzuhalten. Leute, deren höchster Ehrgeiz darin besteht, im Salon einen Fauteuil, einen festen Stuhl oder einen Klappsitz zu erhalten, sind ungefährlich. Aber das genügte dem Könige noch nicht. Durch sinnlose Verschwendung, zu der er das Beispiel gab, suchte er den Adel finanziell zu ruinieren. Je mittelloser die Marquis und Vicomtes dastanden, desto abhängiger wurden sie von ihm und desto geduldiger mußten sie jede Demütigung hinnehmen. Sie mußten untertänigst Beifall klatschen, wenn sie bei Hoffesten von der Bühne herab verhöhnt wurden, und ein Stück, das den Adel lächerlich machte, konnte stets auf Ludwigs Gunst rechnen. Niemals vergaß er die Nacht, da er als kleiner Knabe aus dem Bett gerissen wurde, um vor den anrückenden Truppen der Fronde zu fliehen. La Bruyère, ein Schriftsteller jener Zeit, bemerkte in seinem Aufsatz über den Hof: „Wenn man bedenkt, daß der Anblick des Fürsten die ganze Glückseligkeit der Höflinge ausmacht, daß deren Leben darin besteht, ihn zu sehen und von ihm gesehen zu werden, dann begreift man, wie der Anblick Gottes die Lust und das Glück der Heiligen bedeutet." Die Herabwürdigung seiner Umgebung führte dazu, daß der König eine gottgleiche Stellung einnahm. Er war der Mittelpunkt, von dem alles ausging und zu dem alles zurückkehrte. Ob Colbert einen Kanal anlegte, Turenne einen Sieg erfocht, Vauban eine Festung eroberte; der Ruhm war des Monarchen. Wer mit seiner Person in Berührung kam, war dadurch geheiligt; sein Tageslauf vom Aufstehen bis zum Einschlafen bildete eine einzige feierliche Handlung, selbst über seinen Stuhlgang wurden Staatsakten geführt. Seine Mätressen standen nur der Königin im Range nach und seine Bastarde hatten den Vortritt vor den stolzesten Herzögen. Es galt

als das höchste Glück, eine Tochter oder gar die eigene Frau in den Harem des Allmächtigen liefern zu dürfen. Das Fräulein von la Mothe-Houdancourt, die den König nicht erhörte, wäre von ihren empörten Eltern beinahe ins Kloster gesperrt worden, und Montespan, der auf seine schöne Marquise nicht verzichten wollte, wurde seines unbegreiflichen Benehmens wegen allgemein verlacht.

Ein solcher Handel brachte der ganzen Familie nicht nur einen Zuwachs an gesellschaftlicher Geltung und Macht, sondern, was wichtiger war, an Geld. Ludwig bezahlte seine Vergnügungen freigebig, und Geld war die Losung des Tages. Männer und Frauen waren zu jeder Gemeinheit bereit, wenn sie nur etwas abwarf. Die eine Hälfte der Aristokratie, soweit sie noch Mittel oder Kredit besaß, hielt in Nachahmung des Königs offenes Haus, die andere sank zu Parasiten herab. Verschwendung und Schmarotzertum gingen einträchtig Hand in Hand, und jeder Tag wurde ihnen zum Fest. Man brauchte Geld, um dem unsinnigsten Kleiderluxus zu huldigen, Geld, um sich Brillanten zu kaufen, Geld, um die Mätresse oder den Liebhaber zu bezahlen, Geld endlich, um der Spielleidenschaft zu frönen. Hortense Mancini, Mazarins Nichte, ruinierte sich durch die Karten, die Montespan verlor siebenhunderttausend Livres in einer Nacht, und selbst bei einer bürgerlichen Frau beziffert Molière im „Geizigen“ den jährlichen Spielverlust auf fünftausend Franken. Bei den Gastereien ging es hoch her. Man überbot sich wie Madame de Sévigné und die Herzogin von Tarent in materiellen Genüssen. Aus Italien und Spanien wurden die teuersten Weine bezogen, denen selbst die Damen eifrig zusprachen, und die Mahlzeiten entarteten zu widerlichen Völlereien. Ein gewöhnliches Mittagessen Ludwigs bestand aus vier Suppen, einem Fasan, einem Rebhuhn mit Salat, gehacktem Hammelfleisch mit Knoblauch, zwei Scheiben Schinken, Kuchen, Früchten und Nachtisch. Was sind dagegen Tartuffes beide Rebhühner? In den vornehmen Häusern ging es nicht schlechter her. In einem kleinen Stück „Die Schlemmer“ (Les Costeaux) gibt der Dichter Villiers einen Einblick

in die Verschwendung, die an der Tafel der Vornehmen getrieben und das Parasitentum, das durch sie gezüchtet und gefüttert wurde. Für Geld waren die vornehmen Herren bereit, als Sekundanten aufzutreten, ein Amt, das damals gefährlicher als heute war, da sie dem Kampf nicht nur zuschauten, sondern sich, oft bis zu sechzehn an der Zahl, an ihm beteiligten. Das Duell ward zum Gewerbe wie die Liebe. Die reichen bürgerlichen Bankiers konnten trotz der Verachtung der crapule unter den stolzen Damen des Adels ihre Auswahl treffen, und der schöne Lauzun, der Musterkavalier, der um die Hand einer Prinzessin werben durfte, bezog seinen Lebensunterhalt von der Gunst begüterter Freundinnen. Die „kleinen Geschichtchen" Tallemants des Réaux und die Liebeschronik Bussy-Rabutins entwerfen ein entsetzliches Bild von der Verkommenheit der Aristokratie und der hohen Geistlichkeit. Man hat die Wahrheitsliebe der beiden Schriftsteller angezweifelt, aber sie brauchten nichts zu erfinden, denn die Wirklichkeit überbot die kühnste Phantasie. Die zahmen Satiren Boileaus versagen hier völlig, wo es der Feder eines Juvenals bedurft hätte. Alles drängte an die Staatskrippe. Selbst der große Condé, der vergötterte Held des Jahrhunderts, läßt unbedenklich seine Armee vor dem Feinde im Stich, wenn es gilt, in Paris eine fette Pension zu ergattern. Man intrigierte um das kleinste Staatsamt, man balgte sich um den elendesten Titel, denn mochten sie auch sonst nichts bieten, so gewährten sie doch Freiheit von öffentlichen Lasten und Abgaben, besonders von der Kopfsteuer, unter der die arme Bevölkerung schmachtete.

In dem Bürgerstand sah es etwas besser aus. Zwar die reichen Pariser Kaufleute und ihre Familien beeiferten sich trotz aller Kleiderordnungen und Luxusverbote, das Treiben und die Laster des Adels nachzuahmen, aber die große Masse blieb davon unberührt. Der Hausvater führte hier noch ein tyrannisches Regiment über Frau und Kinder, wenn es sein mußte, mit Hilfe des beliebten Stockes, der auch bei männlichen und weiblichen Dienstboten häufig zur Anwendung kam. Man lebte nüchtern und ein=

fach, arbeitete tüchtig und häufte Taler auf Taler, wie es noch heute in dem französischen Mittelstand üblich ist. Der Sohn erhielt eine gute, strenge Erziehung, die ihn befähigte, ein fleißiger, sparsamer Beamter oder pflichttreuer Soldat zu werden. Colbert, der sich als Staatsminister mit den Akten unter dem Arm zu Fuß in das königliche Palais begab, ist ein Vertreter dieser Klasse. Trotzdem besaß der Bürgerstand weder politische Bedeutung noch Einfluß auf die Verwaltung, ja begehrte sie nicht einmal. Man war zufrieden, daß den aufsässigen großen Herren das Handwerk gelegt war, daß Ruhe im Lande herrschte und man dank der kräftigen Regierung ungestört dem Erwerb nachgehen konnte. Der Unabhängigkeitsinn und die Gelüste nach Selbständigkeit, die den französischen Bürgerstand im vorigen Jahrhundert beseelt hatten, waren völlig erloschen und hatten dem Bedürfnis nach Ruhe um jeden Preis den Platz geräumt. Nicht Mannesstolz und Freiheit, sondern Unterwerfung ist das Ideal der Zeit, etwa in der Art, wie heute bei einem Soldaten oder Mitglied eines Mönchsordens der Gehorsam die geschätzteste Eigenschaft bildet. In einem Brief an Frau von Maintenon rühmt Racine als sein größtes Verdienst, daß er der Kirche stets eine kindliche Folgsamkeit erwiesen und alles geglaubt habe, was sie vorschreibe. Und ebenso habe er sich dem Könige gegenüber verhalten. Der Zweck seines Lebens bestehe darin, an den Fürsten zu denken, sich über dessen Großtaten zu unterrichten und andern Leuten dieselben Gefühle der Verehrung einzuflößen. Den bestehenden Autoritäten gegenüber gab es keine Kritik. Das absolute Königtum und eine allgemeine Kirche, die keinen andern Glauben neben sich duldete, waren die Formen, die der Volksüberzeugung entsprachen. Ob die Einkünfte des Landes in endlosen Festen verpraßt, in unsinnigen Bauten vergeudet oder in Kriegen von zweifelhaftem Nutzen verzettelt wurden, die Bevölkerung ertrug es. Der eine große Tyrann, dem sie jetzt gehorchte, war ihr noch immer lieber als der frühere Zustand, da sie von tausend kleinen geschunden wurde. Ludwig verstand es dabei geschickt, einen Strahl von seinem Glanz und seiner Größe

auf das ganze Land fallen zu lassen. Mit Stolz blickten die Pariser auf ihn, wenn er, was selten genug vorkam, auf hohem Roß durch ihre Straßen zog, und mit Entzücken lauschte ganz Frankreich dem Berichte von der Herrlichkeit seiner prunkvollen Feste in Marly und Versailles. Der Landesherr war wirklich der Staat, und das Vergnügen des Königs das Glück des Volkes.

Gebildeter Genuß war die Losung am Hofe. Ludwig hielt sich zwar noch einen Narren, aber seine Späße verhallten in einer Zeit, wo alle Künste in den Dienst der Lustbarkeit gestellt wurden. Der Architekt Mansard baute des Königs Paläste, der Maler Lebrun schmückte sie aus, Molière erheiterte die Hoffeste durch seine Lustspiele, Racine lieferte Tragödien und der italienische Komponist Lulli schrieb die Musik zu den Tänzen und Balletts, in denen der Monarch mit Vorliebe seine Grazie und Geschicklichkeit vor den pflichtschuldigst entzückten Augen seiner Untertanen zur Schau stellte. Die Art der Unterhaltung, mochte auch bei der Kunstbegeisterung viel Falsches und Gemachtes unterlaufen, stand in einem wohltuenden Gegensatz zu dem Tone, der im Anfang des Jahrhunderts bei Hofe geherrscht hatte. Heinrich IV übernahm die Roheit des Soldatenlebens in die königlichen Schlösser. Derbe Spaßmacher gaben ihre Zoten zum besten und waren des dröhnenden Gelächters des Béarners und seiner einstigen Kampfgenossen sicher. Die rasch wechselnden Mätressen des Königs saßen an einem Tisch mit seiner rechtmäßigen Gemahlin, und die Gespräche und Umgangsformen waren derartig, daß anständige Frauen sich weigerten, den Louvre zu besuchen. Wie am Hofe, so ging es in den Häusern der Großen zu.

Die Besserung in der allgemeinen Verrohung ist der Marquise von Rambouillet, Catherine de Vivonne zu danken, einer der edelsten Frauen, die Frankreich hervorgebracht hat. In Rom aufgewachsen, wo ihr Vater Gesandter beim päpstlichen Stuhle war, hatte sie nach ihrer Verheiratung kurze Zeit in Madrid gelebt und dort wie in Italien eine feinere Geselligkeit kennen gelernt, die sie in ihre Heimat zu übertragen wünschte. Angeekelt von dem wüsten Treiben am Hofe, zum Teil auch durch ein Leiden gezwungen,

zog sie sich schon im Alter von zwanzig Jahren zurück und richtete sich in dem neu erbauten Hotel Rambouillet einen eigenen Salon ein, in dem sie als Herrin den Ton bestimmen durfte. An jedem Mittwoch um die Mittagsstunde war Empfang; der Zutritt war nicht leicht zu erlangen, aber jeder, der in geistiger Beziehung etwas zur Unterhaltung beitragen konnte, war willkommen. Die Marquise kannte keine Unterschiede des Glaubens und des Standes. Gombauld, der Akademiker Conrart, der Herzog von Montausier bekannten sich zur evangelischen Lehre, aber sie plauderten friedlich mit dem Bischof Godeau oder dem jungen Priester Bossuet. Der Weinhändlersohn Voiture erheiterte die Gesellschaft durch seinen schlagfertigen Witz und saß gleichberechtigt neben den Prinzen aus königlichem Geblüt Condé und Conti. Der gelehrte Ménage hielt wissenschaftliche Vorträge über das klassische Altertum, und Dichter wie Malherbe, Balzac, Chapelain lasen Bruchstücke aus ihren neuen Werken vor. Selbst der große Corneille erschien ab und zu als Gast im Hotel Rambouillet. Schöne und gebildete Frauen standen der liebenswürdigen Wirtin zur Seite, die abenteuerlustige Herzogin von Longueville, die Gräfin Lafayette, die sich als Verfasserin von Romanen einen Namen machte, das Fräulein von Rabutin-Chantal, die spätere Frau von Sévigné, und nicht zuletzt Madeleine de Scudéry, deren übertreibender Enthusiasmus freilich der Sache des Hotels mehr geschadet als genützt hat. Man plauderte in geistreicher und angeregter Weise über Literatur und Kunst, sowie über die kleinen Erlebnisse des Tages, die den ausschließlichen Stoff der Unterhaltung bildeten. Die Politik wurde auf das strengste ferngehalten, eine Maßregel, die im Augenblick zwar vorteilhaft auf die Geselligkeit wirkte, aber dem Hotel dauernd einen schweren Nachteil zufügte, da damit die großen Interessen der Gesamtheit aus seinem Gesichtskreis ausschieden. Aber die Gegensätze, die sich auf dem neutralen Boden der Marquise zusammenfanden, waren zu scharf, man wollte nicht Partei ergreifen. Der Zweck der Vereinigung bestand ausschließlich in der Pflege eines edeln gesellschaftlichen Verkehrs, einer gefälligen

Konversation, guter Umgangsformen und besonders einer feinen durchgebildeten Sprache. Es waren Weltleute, die sich hier trafen, mochten sie auch in ihrem sonstigen Leben Offiziere, Gelehrte, Beamte oder Schriftsteller sein. Nichts wurde strenger verurteilt und vermieden als Pedanterie, wissenschaftliche Überhebung oder ein gemachtes und erkünsteltes Benehmen. In seiner guten Zeit fehlte dem Hotel jede Spur eines preziösen Geistes. Die jungen Mädchen, unter denen sich die älteste Tochter der Marquise Julie hervortat, neckten sich ungezwungen mit dem kleinen Voiture, ja einmal prellten sie ihn zur Strafe für seine allzu vorlauten Witze. Ein anderes Mal nähten sie einem Gast, dem wegen seiner Gefräßigkeit berühmten Grafen Guiche, über Nacht die Kleider enger, so daß er am nächsten Morgen voll Entsetzen die vermeintliche Zunahme seines Leibesumfanges bemerkte, ja man erschreckte sogar die liebenswürdige Frau von Rambouillet selbst, indem man zwei Tanzbären in ihrem Schlafzimmer versteckte. Die Scherze waren manchmal noch recht derb, und wenn dieses Treiben einen Fehler besaß, so war es sicher nicht der der verfeinerten Unnatur.

Die Marquise hat sich die größten Verdienste um ihre Zeit und ihr Land erworben. Sie ist die Gründerin der modernen Geselligkeit. Höflichkeit, rücksichtsvolles Entgegenkommen, gute Umgangsformen und feines Taktgefühl, kurz alle diese notwendigen Vorbedingungen für einen verständnisvollen Verkehr gleichgebildeter Menschen, nehmen von ihrem Salon den Ausgangspunkt. Dazu kommt noch, daß sie die Hebung und Reinigung der französischen Sprache begann, eine Arbeit, die von dem Hotel auf die neu gestiftete Akademie überging. Katharine von Rambouillet trifft persönlich keine Schuld, wenn diese Bewegung mit der Zeit zur krassesten Unnatur führte und zum Schluß in Molières lächerlichem Preziösentum auslief. Daß es aber so kommen mußte, lag im Wesen der Sache, folgte mit Notwendigkeit daraus, daß eine kleine exklusive Gesellschaft das geistige Leben einer Nation monopolisieren wollte. Es entstand eine Kliquenwirtschaft mit all ihren verderblichen Folgen. Wie die Marquise so mußten auch andere Damen,

Mademoiselle de Bourbon, Frau von Sablé, Fräulein von Scudéry, selbst die bürgerliche Frau Cornuel ihren Salon haben, und gerade in diesen Nachahmungen des Hotels schossen die Fehler üppig in die Halme und entartete die freie Geselligkeit zur Koterie.

Der einzelne fühlte sich mit Stolz als Mitglied eines auserlesenen Kreises und suchte, besonders auf literarischem Gebiet, praktischen Nutzen aus der Zugehörigkeit zu ziehen. Man ließ es nicht dabei bewenden, ein Beispiel von gutem Geschmack zu geben, sondern suchte die eigene Geschmacksrichtung der Gesamtheit aufzudrängen. In allen den zahlreichen literarischen Fehden, die Corneille und später Molière auszufechten hatten, nahm das Hotel als geschlossene Macht Stellung und leider stand es nicht immer auf der besseren Seite. Die Mitglieder sonderten sich von der übrigen Menschheit ab, und eine Art Geheimsprache diente dazu, sie von der Außenwelt zu trennen. Im Anfang war es teils Spielerei, teils Begeisterung für das klassische Altertum, daß man sich statt der gewöhnlichen Namen antikisierende wie Damon, Daphnis, Tirsis beilegte, allmählich wurde die Kenntnis dieser Dinge zum Prüfstein, ob man zu den Eingeweihten des Hotels gehörte oder nicht. Selbst aus dem Namen der Stifterin Catherine wurde Arthenice, und wenn ihm, zwar nicht von der bescheidenen und verständigen Marquise selbst, wohl aber von ihren Anhängern der Zusatz „die göttliche" beigefügt wurde, so spricht das schon für eine hochmütige Überschätzung der Bewegung.

Die gewählten Formen der neuen Geselligkeit entsprachen wohl dem Bildungsgrad der Frau von Rambouillet und einiger hervorragender Geister, die große Masse der Mitglieder aber, besonders die in den rivalisierenden Zirkeln, war für diese Art des Verkehrs nicht reif. Die mittelalterliche Roheit, gesteigert durch die langjährigen Religionskriege, die jede Sittlichkeit unterwühlt hatten, saß den Menschen noch zu tief im Blute. Die brutale Art, in der sich der Herzog von La Feuillade tätlich an Molière vergriff, ist allgemein bekannt. Die Handlung steht nicht allein. Bei einem erregten Wortwechsel verprügelte der Marschall von Vitry

den Erzbischof von Bordeaux nach allen Regeln der Kunst. Zwischen den Grafen Aubignac und Brissac sowie dem beiderseitigen Gefolge kam es 1651 auf der Place-Royale, also in der belebtesten Gegend der Hauptstadt, zum offenen Kampfe, bei dem auf beiden Parteien Menschen getötet wurden. Nur mit der äußersten Strenge setzte Ludwig es durch, daß wenigstens sein eigenes Palais von Blutvergießen rein blieb, aber alle Edikte, selbst die Exkommunikation, die manche Priester über die Duellanten verhängten, konnten diesem Unfug nicht steuern und wenn nach einer Angabe etwa sieben- bis achttausend Edelleute während der Regierung Heinrichs IV im Zweikampfe gefallen sind, so war die Zahl unter seinem Enkel sicher nicht geringer. Selbst auf die Geistlichen erstreckte sich diese Wildheit. Im Jahr 1666 griffen die Mönche von Saint-Honoré ihre Brüder vom Mont-Valérien mit offener Gewalt an und vertrieben sie nach einem richtigen Gefecht aus ihrem Kloster. Die vornehmen Frauen blieben hinter den Männern nicht zurück. 1665 gab es ein öffentliches Pistolenduell zwischen zwei Damen; bei einer andern Gelegenheit wurde Madame de Vieuxpont von der Mutter ihres Mannes durch einen Schuß verwundet, um ihr die einer Schwiegermutter gebührende Achtung auf diese eindringliche Art beizubringen. Die Herzogin von Berry betrank sich, die Herzoginnen von Chartres und Condé borgten sich die schmutzigen Pfeifen der Schweizer Gardisten, um ihrer Rauchlust zu frönen. Bei einem Wortwechsel nannte die Prinzessin von Conti ihre Freundin Frau von Chartres vor versammeltem Hof einen alten Weinschlauch und diese antwortete mit einem noch stärkeren, aber ebenso berechtigten Schimpfworte. Die vornehmsten Damen, selbst die aus königlichem Geblüt, machten sich ein Vergnügen daraus, mit ihren zarten Händen die Dienstboten zu verprügeln, eine Unterhaltung, die die Fürstin d'Harcourt erst dann unterließ, als eine ihrer Kammerfrauen in derselben energischen Weise erwiderte. Vor einem Wutausbruch ihrer Ehemänner oder Liebhaber, mochten sie sich sonst in den süßesten Komplimenten ergehen, waren die Frauen niemals sicher. Der Herzog von Enghien,

der Sohn des großen Condé, hatte die Gewohnheit, seine Frau mit Fußtritten zu behandeln, und in noch roherer Weise benahm sich der schöne Lauzun gegen seine angebetete Frau von Monaco. Die Späße des siebenzehnten Jahrhunderts waren selbst in der besten Gesellschaft von einer unsagbaren Roheit. Der Dichter Tristan erzählt als einen vorzüglichen Witz, wie man einer Dame bei Hofe ein Abführmittel in das Essen mischte und sich an der Qual der Unglücklichen weidete, als die erwartete Wirkung in Gegenwart des Königs eintrat. Eine öffentliche Hinrichtung mit den üblichen voraufgehenden Martern glich einer Volksbelustigung, zu der alle Stände sich drängten. Die Theater mußten an solchen Tagen schließen, weil sie der übermächtigen Konkurrenz nicht gewachsen waren. Die Leichen blieben als Beute der Raben am Galgen hängen, und als man in einer Stadt der Provinz Poitou dem durchreisenden König den Anblick der verwesenden Körper ersparen wollte, zog man ihnen zur Erhöhung der Festesfreude weiße Kleider an. Die Justiz arbeitete mit den grausamsten Mitteln. Die Folter stand allgemein in Gebrauch. Einbrecher fanden den Tod auf dem Rad, Gotteslästerern ward die Zunge ausgerissen, Krüppel, denen wegen eines geringen Vergehens die Hand abgehackt, ein Auge ausgestochen, ein Ohr abgeschnitten war, irrten scharenweise in den Straßen umher, und niemand mit Ausnahme des heiligen Vincenz von Paula oder des weichherzigen Fénélon empfand auch nur eine Regung des Mitleids mit den Bejammernswerten. Im Gegenteil, die Not und das Elend der abgehetzten, geschundenen niedern Bevölkerung bildete eine Quelle unerschöpflicher Heiterkeit für den vornehmen Kavalier. Selbst in Molières Komödien finden sich Reste dieser Auffassung. Im innersten Kern war es ein wildes, ja rohes Geschlecht, das wir sonst nur in dem höfischen Glanz von Versailles oder unter der strengen Etikette des Salons zu sehen gewohnt sind, diese société polie, die sich selbst als der Ausbund der feinen Lebensart und Gesittung bewunderte. Sie war himmelweit von dem Ideal des Hotel Rambouillet entfernt und mußte ihrem Wesen Gewalt antun, um sich in die

Formen der Marquise zu finden. Was bei dieser hochstehenden Frau Natur war, wurde bei den andern Affektation und falscher Schein. Was sollte z. B. Mademoiselle de Brézé, Richelieus Nichte und die spätere Gattin des großen Condé, in diesem Kreis, die nicht einmal die Buchstaben entziffern konnte? Aber bei vielen andern stand es kaum besser. Der Schriftsteller Voiture begeisterte sich für die antike Kunst, als er dann selber nach Italien kommt, geht er an den klassischen Denkmälern vorüber, ohne sie auch nur zu sehen. In seinen Briefen äußert er sich über Land und Volk in den unerträglichen Witzeleien eines halbgebildeten Kommis. Man maßte sich Kenntnisse an, die man nicht besaß, prunkte mit Wissen und Gelehrsamkeit, von denen man nur äußerliche Phrasen erfaßt hatte, heuchelte Interessen, nur weil sie zum Modeton gehörten oder weil man aus Eitelkeit oder des Vorteils wegen Mitglied eines einflußreichen Salons sein wollte. Gegen die Absicht der Stifterin wurden das Hotel und die ihm geistesverwandten Vereinigungen zu Zuchtstätten der hohlen Schöngeisterei, des Bildungsprotzentums, der Aftergelehrsamkeit und der Heuchelei, die eine Fälschung des gesamten natürlichen Denkens und Empfindens herbeiführten.

Mit der Sprache fing es an. Sie befand sich in einem verwahrlosten Zustand. Unedle und veraltete Wendungen hatten sich eingenistet, außerdem erschien sie einem Geschlecht, das den Reichtum und die Fülle der klassischen Idiome bewunderte, armselig und rückständig. Es fehlte an allen Ausdrucksformen für eine gesteigerte Rhetorik wie für eine vertiefte Empfindung. Das Streben, diese Mängel zu beseitigen, war durchaus berechtigt. Dichter wie Malherbe und Balzac gingen an diese Arbeit, und die von Richelieu begründete Akademie trat in ihre Fußtapfen. Sie schuf das elegante Französisch, das im Weltverkehr das bis dahin herrschende Spanisch ablösen sollte. Aber bei der Regelung kam auch die Freiheit der Sprache abhanden. Sie verlor ihre schöpferische Kraft. Neue Ausdrücke durften nicht mehr gebildet werden, ein Verbot, das Vaugelas, der Meister dieses Zwanges,

als ersten Grundsatz in seine Grammatik aufnahm. Wundervoll glatt und korrekt ist die Diktion Racines, wie armselig aber gegen die freischaffende Gewalt Shakespeares! Der konventionelle Charakter des Französischen rührt aus jener Zeit, und selbst die Romantiker wie Victor Hugo, die auf den Wortschatz vor Gründung der Akademie zurückgriffen, haben nur Äußerlichkeiten zu beseitigen vermocht. Katharine von Rambouillet hielt in ihrem Salon auf einen edeln Gebrauch der Sprache. Aber bei dieser berechtigten Forderung blieben ihre Anhänger nicht stehen. Die Sprache sollte nicht nur gereinigt, sondern auch verfeinert werden, und das, was allenfalls die Literatur in langsamer Entwickelung hätte gewähren können, sollte im Augenblick durch Zwang und Kunst geschaffen werden. Verirrungen konnten nicht ausbleiben. Aus der Poesie entlieh man die seltsamsten Metaphern und verpflanzte sie in die Redeweise des Alltags. Ein Vater zeugte keine Kinder mehr, sondern übertrug sein Blut auf seine Erben, eine Frau verheiratete sich nicht, sondern gab sich der erlaubten Liebe hin. Ein natürliches Wort wie das Auge wurde verpönt, in der guten Gesellschaft sagte man der Spiegel der Seele. Alle Härten, die empfindsame Gemüter verletzten, sollten vermieden werden. Lügner klang zu derb, man zog den Sprecher der Unwahrheit vor. Es galt als ungalant, von einer Frau zu sagen, sie altere, nein, der Schnee ihres Gesichtes schmolz. Man wollte nicht nur gut, sondern gewählt sprechen, und verfolgte dabei den Zweck, sich durch den gewählten Ton von den gewöhnlichen Sterblichen zu unterscheiden. Das Streben ging bis zur offenkundigen Albernheit. Einen Sänftenträger nannten die vornehmen Damen in vollem Ernste einen getauften Maulesel, und ähnliche sinnlose Wendungen, die in Molières „Lächerlichen Preziösen" vorkommen, verdanken ihren Ursprung nicht dem Spott des Dichters, sondern dem wirklichen Sprachgebrauch. Auf die Dauer wurde die Unterhaltung der schöngeistigen Salons völlig unverständlich, und man bedurfte eines Wörterbuches, um den Sinn mancher Worte und Satzbildungen zu enträtseln. Statt einer Reinigung erzielte man eine Verderbnis

und Verwirrung der Sprache. Aber was machte das? Die Preziösen und ihre Anhänger blähten sich in dem stolzen Gefühl, großartiger als ihre Mitmenschen zu reden.

Mit der Fälschung der Sprache ging die der Empfindung Hand in Hand. Die Marquise war eine durchaus reine Natur, und wenn sie auch einen derben Scherz und ein freies Wort durchgehen ließ, das unsern modernen Begriffen widerstrebt, so hielt sie doch streng auf ein angemessenes Benehmen und einen anständigen Ton. Ihre Umgebung stand, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht auf der gleichen Höhe und suchte das, was ihr an innerer Sittlichkeit und angeborenem Taktgefühl fehlte, durch eine weitgehende Prüderie zu ersetzen. Schon die zweite Tochter Katharinens, Angélique von Rambouillet, fiel bei jedem kräftigen Ausdruck in Ohnmacht, und die Unterhaltung des ländlichen Adels, den sie bei einem Besuch im südlichen Frankreich kennen lernte, erfüllte ihre schöngeistige Seele mit Entsetzen. Vom Heiraten, von Kindern und ähnlichen höchst natürlichen Dingen durfte vor den zarten Ohren der preziösen Damen nicht die Rede sein. Es galt als Beweis sittlicher und geistiger Größe, eine ausgesprochene Ehefeindschaft zur Schau zu tragen. Das ältere Fräulein von Rambouillet ließ den Herzog von Montausier dreizehn Jahre schmachten, ehe sie sich entschließen konnte, ihm die Hand zu reichen, eine Sprödigkeit, die sie später nicht verhinderte, die Liebschaften Ludwigs XIV zu begünstigen. Eine junge Witwe von zwanzig Jahren, Frau von Motheville, bat ausdrücklich um Entschuldigung, als sie sich um Aufnahme in einen dieser Salons bewarb, daß sie der Ehe, dieser weit verbreiteten Verirrung, eine Zeitlang gehuldigt habe. Diese Frauen fühlten nicht den Beruf in sich, Gattinnen und Mütter zu werden, sondern, wie eine ihrer Führerinnen, Madame de Sablé, erklärte, waren sie bestimmt, nur als Schmuck dieser Erde angebetet zu werden, edle Empfindungen zu verbreiten und allenfalls ihre Achtung und Freundschaft als höchste Belohnung zu gewähren. Die Männer, die sich damit begnügten, mußten allerdings mehr als bescheiden sein.

Das Überwiegen der Frauen, die Umkehr des natürlichen Verhältnisses der Geschlechter, bildet eine der größten Schwächen der Bewegung. In den Salons fehlte es zwar nicht an Männern, aber sie spielten die zweite Rolle und stimmten in den Ton ein, der von den Damen angeschlagen wurde. Für die großen Interessen der Gesamtheit besaßen diese kein Verständnis, statt dessen herrschte der elendeste literarische Klatsch, den man zu gewaltigen Staatsaktionen aufbauschte. Das Große wurde klein in dieser Gesellschaft, das Kleine groß. Eine lächerliche poetische Zerrerei zwischen Voiture und Benserade, zwei Schriftstellern von vollendeter Nichtigkeit, teilte die ganzen Pariser Salons in zwei Lager, an deren Spitze natürlich die Damen als lauteste Ruferinnen im Streit standen. Die Herrschaft der Frauen beginnt. Nicht nur in der guten Gesellschaft, sondern auch die großen Kokotten Marion de Lorme und Ninon de l'Enclos hielten ihre Salons und gewannen dadurch einen entscheidenden, zumeist ungünstigen Einfluß auf die Geschicke des Landes und der Literatur.

In einer Posse jener Zeit wird die Klage erhoben: Unsere Frauen stehen erst am Nachmittage auf. Drei Stunden verbringen sie bei der Toilette. Dann steigen sie in den Wagen, um in das Schauspiel, die Oper oder auf die Promenade zu fahren. Von dort geht es zum Abendessen bei irgend einer intimen Freundin. Auf das Mahl folgt ein Spiel oder ein Tanz je nach der Jahreszeit, und erst gegen vier oder fünf Uhr morgens legen sie sich in einem von dem Gatten getrennten Zimmer schlafen. So kommt es, daß ein armer Teufel von Ehemann häufig seine Frau sechs Wochen lang nicht erblickt. Ihn sieht man kümmerlich auf der Straße zu Fuße gehen, während die Gnädigste für ihre Vergnügungen beständig den Wagen bereit haben muß."

Die Schilderung mag übertrieben sein, aber die Emanzipation der Frauen, die noch unter Heinrich IV die höchst untergeordnete Rolle eines Genußmittels spielten, machte reißende Fortschritte. Abgesehen davon, daß sie zur Auflösung der mittelalterlichen Familie, die ausschließlich auf der Autorität des Ehemanns beruhte,

führte, sind es die Frauen, die den Geschmack und die geistigen Bedürfnisse des Jahrhunderts bestimmen. Sie sind die Schöpferinnen des „galanten Wesens“ und sie stellen den „galanten Helden“ als Muster auf, der ebenso tapfer gegen die Feinde als rücksichtsvoll, ergeben und zärtlich gegen das weibliche Geschlecht sein muß. Der große Condé, der Sieger in den Schlachten von Rocroy und Nördlingen, verwirklichte das Ideal. Zum Entzücken der preziösen Damen weinte er wie ein kleines Kind, ja fiel sogar in Ohnmacht, als er sich bei seiner Abreise zur Armee von seiner geliebten Mademoiselle de Vigean losreißen muß. Dabei blieb aber die Tapferkeit, die auf weit entfernten Schlachtfeldern bewiesen wurde, den tonangebenden Damen herzlich gleichgültig, desto mehr kümmerte sie die Galanterie, die sich unter ihren Augen abspielte. Die Liebe wird zum ausschließlichen Motiv der französischen dramatischen Literatur, ein Gebrechen, an dem die Tragödien Racines, ja sogar noch die Voltaires im nächsten Jahrhundert kranken. Die Schicksale großer Reiche, mag es sich nun um alte Griechen, Römer oder Türken handeln, hängen ausschließlich von der Herzensneigung des Helden ab. In den ersten Werken des jugendlichen Corneille lebt noch etwas von dem kriegerischen Geist des sechzehnten Jahrhunderts. Ehrgeiz, Haß, Mannesstolz, Vaterlandsliebe erklingen dort noch in mächtigen Tönen, aber bald sprach er zu einem Geschlecht, das ihn nicht mehr verstand. Man wollte Liebe, nichts als Liebe, und der ergrauende Dichter wurde auf seine alten Tage „zärtlich“ in Nachahmung des literarischen Gesetzgebers Aubignac, der es sich zum Ruhme rechnen durfte, als erster in seinem Drama „Zenobia“ die Liebe als alleiniges Motiv verwendet zu haben. Selbst der Kaiser Aurelian verliert dort sein Herz an seine schöne Feindin, die Königin von Palmyra, und führt aus diesem Grund seine Legionen in die asiatische Wüste.

Und was war das für eine Liebe, die in all diesen Tragödien und Romanen unter der Herrschaft der Preziösen wiederkehrte? Nicht das natürliche Gefühl, das Mann und Weib ergreift, nicht

die stürmische Leidenschaft Romeos und Julias, nicht die flammende Sinnlichkeit von Shakespeares Antonius und Kleopatra, sondern eine Fälschung wie die Sprache, in der sie sich äußerte, eine blutleere Empfindung, die innerhalb der Grenzen des Wohlanstandes und der guten Gesellschaft nach bestimmten Grundsätzen entstehen und nach festgelegten Regeln sich betätigen mußte, nichts als eine gesellschaftliche Unterhaltung, bei der der Liebhaber schmachtete, die Augen verdrehte, schlechte Verse entweder selbst anfertigte oder sie bei einem gewerbsmäßigen Dichter in Arbeit gab, während die angebetete Dame auf alle diese Huldigungen mit einer erkünstelten Zurückhaltung antwortete. Diese Galanterie ist ohne Wärme, ohne inneres Leben, sie besteht nur aus zusammengeflickten, süßlichen Romanphrasen. Aber an diesen Phrasen berauschte man sich, man geriet in Verzückung, wenn sie aus dem Munde eines Brutus oder Cato in wohlgereimten Alexandrinern kamen. In den Romanen der Madeleine Scudéry, die sich auf ihren Salon, eine schlechte Nachahmung des Hotel Rambouillet, nicht wenig einbildete, feiert das galante Wesen die höchsten Triumphe, in dem „Großen Cyrus" und in „Clelia". Unter antikisierenden Namen beschreibt die Verfasserin mit der Begeisterung einer alten Kammerjungfer, die schon das Rauschen einer herzoglichen Schleppe in Ekstase versetzt, das Treiben der aristokratischen Gesellschaft. Alle Ritter sind verliebt und bringen ihre Liebe in den zartesten Tönen zum Ausdruck, alle Damen nehmen die Huldigung als wohlverdienten Tribut herablassend entgegen, und beide Geschlechter dreschen die süßesten Redensarten, die auch nicht durch den leisesten Hauch einer echten Leidenschaft gestört werden. Mit Enthusiasmus verkündet die Scudéry das Evangelium der Galanterie: „Hier im Lande des großen Cyrus, d. h. in Paris, ist die Liebe keine gewöhnliche Leidenschaft wie in andern Gegenden, sondern eine Forderung der Notwendigkeit und der Schicklichkeit. Alle Männer müssen verliebt sein und alle Damen müssen geliebt werden." Was das Herz sagt, kommt gar nicht in Betracht. Die Liebe ist eben Mode, und was die Mode verlangt, ist die Pflicht

dieser Leute, die im Leben keinen andern Beruf besitzen, als auswendig gelernte Romanphrasen zu stammeln. Wehe dem, der in die Melodie nicht einstimmt. „Ihm wirft man — so fährt die Dichterin fort — diese Herzensroheit wie ein Verbrechen vor. Der Mangel an Liebe gilt als so schimpflich, daß diejenigen, die darunter leiden, sich stellen, als ob sie verliebt wären.“ Es blieb ihnen kaum etwas anderes übrig, und sehr schwierig fiel es auch nicht, wenn man einige Bände der Scudéry gelesen hatte. Den Gipfel der Unnatur bildet der Roman „Clelia“ mit der Carte du Tendre, des Landes der Liebe. Dort wird geographisch dargestellt, wie eine Neigung sich von der Stadt der Zärtlichkeit am Flusse „Achtung“, über die Dörfer „galante Briefchen“ und „hübsche Verse“ entwickeln muß. Und dieses Buch stellte ein sonst vernünftiger Beurteiler wie Perrault über die Ilias! Soweit war die Fälschung des Gefühles und des Geschmacks gediehen! Natürlich kann sich nicht jeder zu der Höhe dieser Gefühle aufschwingen. Der gemeine Bürgerliche mag lieben, wie es ihm das Herz eingibt; der romantischen Galanterie ist nur der edel geborene Aristokrat fähig. Denn diese Liebe ist kein natürliches Gefühl, sondern ein Heroismus, der Beweis, daß man eine schöne Seele besitzt und zu der Elite der Pariser Salons gehört. In Corneilles „Don Sanche“ wagt es der Sohn eines Bauern eine Königin zu lieben, aber — so erklärt er selbst dieses Wunder — der Krieg hat das gemeine Blut, aus dem er erzeugt ist, bis auf den letzten Tropfen ihm abgezapft. Selbst in Molières Hofstücken findet sich die gezwungene Auffassung der Liebe.

Diese geschraubte Süßlichkeit wirkt um so lächerlicher, je weniger sie der Wirklichkeit des Tages entsprach. Bei dem Eingang einer Ehe wurden alle andern Bedingungen berücksichtigt, nur nicht die Gefühle der jungen Leute. Die Eltern bestimmten über das Schicksal der Kinder, und zeigten diese sich widerspenstig, so sperrte man die Töchter in das Kloster der Minoritenschwestern zu Longchamps und ungehorsame Söhne wurden durch einen gefängnisähnlichen Aufenthalt in der Abtei von Saint-Victor

gefügig gemacht. Selbst der Prinz von Condé, der unter antikem Pseudonym der Held des „Großen Cyrus“ ist, weinte zwar beim Abschied von seiner Geliebten, aber diese „grands sentiments“ verhinderten ihn nicht, eine recht praktische Heirat zu schließen und seinen persönlichen Vorteil, selbst gegen die Interessen seines Landes, wahrzunehmen. Die Literatur in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts verlor die Fühlung mit dem realen Leben, sie spiegelt ein weltfremdes Ideal wider, das nur in den Köpfen einer kleinen Sonderklasse lebte und mit dem klaren nüchternen Sinn des französischen Volkes unvereinbar war. Die Heimat dieser großartigen Gefühle lag jenseits der Pyrenäen. Die spanische Weltmacht verfiel, aber ihr alter Nimbus war noch nicht verblichen. Die spanische Mode verdrängte die italienische. Spanische Maler wetteiferten mit denen Roms und Venedigs, die Tapferkeit der spanischen Soldaten, die Kühnheit der spanischen Seefahrer, der Glaubenseifer der spanischen Priester wurden überall bewundert. Für einen Spanier gehalten zu werden war die höchste Ehre des Kavaliers. Es ist kein Wunder, daß die Literatur Frankreichs sich an die des gefeierten Nachbarlandes anlehnte. In den Tragikomödien und noch mehr in den Ritterromanen Kastiliens wimmelte es von Prinzessinnen mit der zartesten Empfindsamkeit, von Fürsten, die von Ehre und Liebe übertriefen. Hier war die Galanterie auf das höchste ausgebildet. Die Thomas Corneille, Bois-Robert, d'Ouville und George Scudéry machten sich mit Eifer daran, den unerschöpflichen Schatz, der von jenseits der Pyrenäen kam, auszubeuten, oft in so oberflächlicher Weise, daß sie sich nicht einmal die Mühe nahmen, die ausländischen Namen zu französieren, geschweige den Inhalt. Je spanischer, desto besser! Erst als die aristokratische Gesellschaft in den Stürmen der Fronde zusammenbrach, löste sich die enge Verbindung mit dem Mutterlande der Romantik. Wie dort Cervantes die Ritterromane verspottete, so nahm Calderon den Kampf gegen den cultismo auf, eine Form des spanischen Preziösentums. Auch in Frankreich besann man sich auf sich selber, eine nationale

Richtung kommt zum Durchbruch, der Molière zum Siege verhilft.

Die Reaktion gegen die gespreizte Unnatur konnte nicht ausbleiben. Wie Bussy-Rabutin der Carte du Tendre der Madeleine Scudéry seine schmutzige Carte du pays de la bracquerie gegenüberstellt, in der er die vornehmen Damen der Gesellschaft als Städte, ihre Liebhaber als deren Gouverneure verzeichnet, so sind Scarrons „Roman comique“, Furetières „Roman bourgeois“, Sorels Geschichte von Francion realistische Gegenstücke zu den süßlichen Fadheiten der preziösen Literatur. Diese Werke sind oft roh und gemein, aber durch ihre bodenständige Derbheit wirken sie wohltuend nach der Unnatur und Blutleere der Moderichtung. Wird dort die Liebe als Heroismus vergeistigt, aber auch verflüchtigt und vernichtet, so erscheint sie bei den Realisten als grobsinnliches Element. Auch in der Malerei findet sich der Gegensatz. Neben Lebruns erhabener Pose stehen Callots oft bis zu der niedrigsten Wirklichkeit hinabsteigende Bilder. Die Aufgabe der Zukunft war es, die Mittellinie zwischen beiden Richtungen zu finden.

In der Literatur wie im Leben des siebenzehnten Jahrhunderts spielte die Religion nicht die starke und stürmische Rolle wie in dem voraufgehenden. Die langjährigen Glaubenskriege hatten Frankreich völlig erschöpft. Katholiken und Protestanten hatten sich auf dem Schlachtfeld kennen und achten gelernt. Beide Teile sehnten sich nach Frieden um jeden Preis. Die Kampfmüdigkeit stumpfte gegen alle Unterschiede der Konfession ab. Man ließ jeden glauben, was er wollte, wenn er nur seinen Nachbar nicht belästigte. Aus dem Bedürfnis nach Ruhe erwuchs die religiöse Toleranz, im letzten Ende eine Folge der religiösen Gleichgültigkeit überhaupt, die nach den unerfüllten Verheißungen der Reformation einen großen Teil des Volkes beherrschte und innerlich der Kirche entfremdete. Der Jesuitenpater Mersenne schätzt 1623 die Zahl der Atheisten allein in Paris auf fünfzigtausend. Unter diesem Begriff sind aber nicht etwa überzeugte Gottesleugner zu verstehen,

sondern Skeptiker, die man Pyrrhoniens oder Libertins nannte, Freigeister von der Richtung eines Luillier oder La Mothe le Vayer, die beide zu Molières Freundeskreise gehörten. Es sind Rationalisten, die die Tradition des großen Skeptikers Montaigne aufnehmen, Leute, die sich von den Satzungen der Kirche, aber nicht von dem Gottesglauben frei hielten. Ein wirklicher Atheismus taucht erst später in dem kleinen Kreise auf, der sich um Ninon de l'Enclos scharte. Die jungen vornehmen Nichtstuer dieser Klique suchten etwas darin, sich als Ungläubige aufzuspielen und die Gebräuche der Religion in kindischen Parodien zu verspotten. Doch sie waren ungefährlich. In schlimmen Fällen gab es für den Unglauben noch immer den Scheiterhaufen, den der Sektirer Simon Morin, der sich als wiedergeborenen Christus ausgab, besteigen mußte, oder den Galgen, an dem im Jahre 1662 der Schriftsteller Claude le Petit seine Lästerung der heiligen Jungfrau büßte. Mit solchen Ketzern ward die katholische Kirche schnell fertig, viel unangenehmer war ihr die allgemeine religiöse Gleichgültigkeit. Gegen diese mußte der Kampf aufgenommen werden.

Die Bekehrung Heinrichs IV hatte dem Katholizismus die Stellung als Staatskirche erhalten. Jetzt galt es, das durch den Sieg äußerlich Eroberte innerlich wiederzugewinnen. Die kirchliche Reaktion setzt ein, die dem siebenzehnten Jahrhundert den Charakter aufdrückt. Schon Heinrich IV rief die vertriebenen Jesuiten zurück, neue Klöster entstehen, zum Teil mit einer scharfen aggressiven Tendenz, der Genfer François de Sales begründet den Orden der Visitandinnen, der heilige Vincenz von Paula den der Lazaristen und als Schlußstein dieser frommen Richtung erneuert Rancé gerade im Jahre des „Tartuffe" die Gemeinschaft der Trappisten, die das denkbar Höchste an Askese erreichten. Nonnen- und Mönchsklöster werden einer dringend notwendigen Reform unterworfen, der Klerus wird von unlauteren Elementen gesäubert, eine Maßregel, die sich allerdings mehr auf die von der Kirche angestellten niederen Geistlichen als auf die vom Staat ernannten höheren Prälaten erstreckte. Die Zustände in den Gotteshäusern

waren unglaublich. Vor den Türen standen die Schwindler und priesen ihre Charlatanerien, ja sogar ketzerische Zaubermittel an; Notre-Dame, die Hauptkirche von Paris, war während des Gottesdienstes der beliebteste Treffpunkt der Prostituierten. Wenn es so unter den Augen des Erzbischofs zuging, wie mußte es in den Provinzen aussehen, wo der Klerus noch lässiger, die Aufsicht noch geringer war! Diese Mißstände wurden beseitigt. Überall, in den Reihen der Geistlichen und der Laien, standen Männer auf, die das Bedürfnis nach religiöser Erneuerung empfanden, keine Stürmer und Dränger wie zur hoffnungsvollen Zeit der Reformation, aber stille, fleißige Arbeiter, die Schritt für Schritt der Kirche das verlorene Terrain zurückgewannen. Es sind verschiedene Richtungen, die sich in das Werk der Reaktion teilen.

Am energischsten und erfolgreichsten ward es von den Jesuiten betrieben. Ihre Absicht war es, den verirrten Schafen die Rückkehr in die Kirche leicht zu machen. Sie handhabten die Beichtpraxis möglichst milde und zogen dadurch das Publikum zu sich heran. Ihr Probabilismus, die Lehre, daß jede Handlung noch als gut zu betrachten sei, falls sie durch irgend eine tote oder lebende kirchliche Autorität, also auch den gewöhnlichen Seelsorger gedeckt oder durch die gute Absicht getragen werde, gab ihnen das Mittel an die Hand, selbst die verwerflichsten Handlungen zu verzeihen und besonders den hochstehenden Kreisen die religiösen Pflichten möglichst bequem zu machen. Ein besonderes Gewicht legten sie auf die Heranbildung der Jugend. Ihre Schulen bedeckten ganz Frankreich, allein die Zahl ihrer Collèges, darunter das für Molière wichtige collège de Clermont, belief sich auf zweihundert. Und gerade den Kreisen, die darauf bedacht waren, ihren Söhnen eine gute Bildung zu geben, empfahlen sich diese Anstalten durch die Art ihres Unterrichtes, so daß die Knaben aus den vornehmen Adelsfamilien und dem besseren Bürgerstande in die Klassen der Jesuiten strömten. Im Gegensatz zu dem toten Wissen der verzopften Universitäten wurden hier praktisch brauchbare Kenntnisse gelehrt, ja sogar Tanzen und Fechten. Auch Theater-

aufführungen, nicht nur geistlichen Inhalts, wurden geduldet, denn die Erziehung sollte alles andere, nur nicht rigoros sein. Neben den eigentlichen Lehrern standen Gewissensräte als Freunde der Schüler, denen der beständige Verkehr noch mehr Gelegenheit gab, auf die jugendlichen Seelen zu wirken. Dieses Erziehungsystem drückte der ganzen Generation den geistigen Stempel auf. Wenn auf allen Gebieten, in Staat und Kirche wie in Literatur und Kunst, Unterwerfung unter die bestehenden Autoritäten das Ziel des siebenzehnten Jahrhunderts bildet, so ist der bedauerliche Erfolg das Werk der Jesuiten und ihrer Schulen. Dort wurde das heranwachsende Geschlecht nicht zu Männern von Stolz und Selbstbewußtsein erzogen, sondern zu Puppen, die über vortreffliche Kenntnisse verfügten, sich in den Formen der besten Gesellschaft bewegten, die aber versagten, sobald es aus eigener Kraft und eigener Überzeugung zu handeln galt. Die Unselbständigkeit wurde absichtlich gezüchtet. Wie auf der Schule, so gewöhnten sich die Zöglinge im Leben daran, den Gewissensrat immer um sich zu haben und vor jeder Entscheidung den Beichtvater zu befragen. Die Jesuiten verstanden es, sich unentbehrlich zu machen. Überall nisteten sie sich ein, im Palast des Monarchen wie im Hause des bescheidenen Handwerkers, bei der königlichen Mätresse, die in einer Schäferstunde den Ausschlag über die wichtigsten Staatsangelegenheiten gab, wie bei der alten Jungfer, die in dem letzten Augenblick der Todesangst ihr Hab und Gut der Kirche vermachte. Niemand war ihnen zu hoch, niemand zu niedrig. Mit Stolz weisen die Jesuiten auf die große Zahl bedeutender Männer hin, die aus ihren Schulen hervorgegangen sind, besonders auf Molière und ihren Todfeind Voltaire. Das beweist nur, daß die Eigenart beider nicht zu brechen war. Der Unterricht bei den Jesuiten war auch nicht schlecht, im Gegenteil, was Wissen und Kenntnisse anbelangt, der beste, den man haben konnte. Nur wurden diese Resultate auf Kosten des Charakters erzielt. Die Erziehung der Jugend war für die frommen Väter nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck, zur Erfüllung ihrer politischen Absichten. Es gelang ihnen mit Hilfe eines von ihnen

erzogenen Geschlechts sich die Herrschaft, die politische und die geistige, über das ganze Land anzueignen. Die furchtbaren Kämpfe des achtzehnten Jahrhunderts wären Frankreich erspart geblieben, wenn nicht die Jesuiten die Jugend dreier Generationen geformt und in ihre geistige Knechtschaft gebannt hätten. Ihre Gewandtheit, ihr weltmännisches Auftreten, ihr Verständnis für alle Angelegenheiten des praktischen Lebens und ihre Weitherzigkeit in religiösen Dingen unterstützten die frommen Väter dabei besser, als es der strengste Zelotismus und die eifrigsten Bußpredigten vermocht hätten. Die religiöse Zerknirschung geht rasch vorüber, aber die in ein jugendliches Gemüt eingegrabene Bildung haftet für das ganze Leben. Am Ende des Jahrhunderts wird König Ludwig fromm, eine alternde Betschwester steht ihm als Mätresse zur Seite, das Edikt von Nantes wird aufgehoben, Racine wagt kein weltliches Drama mehr zu schreiben, Bossuet und Bourdaloue donnern von der Kanzel gegen die Kunst, die die Jesuiten, solange sie noch nicht die Macht besaßen, entgegenkommend geduldet hatten, selbst die Tänzerinnen der Oper gehen nach einer sündigen Jugend ins Kloster: der Orden durfte triumphieren, sein Werk war getan.

Nach demselben Ziel, aber auf ganz anderen Wegen strebte die religiöse Richtung der Jansenisten, die sich um den Abbé von Saint-Cyran und den gelehrten Antoine Arnauld in dem Kloster Port-Royal niedergelassen hatten. Auf das Besondere ihrer Lehre einzugehen, ist hier nicht der Ort, es bestand in einer von der römischen Kirche als ketzerisch verurteilten Auffassung der Gnadenwahl und des freien Willens, die sich der evangelischen Anschauung Calvins näherte; für uns ist nur wichtig, daß auch die Jansenisten auf eine Erneuerung des kirchlichen Lebens hinarbeiteten, und zwar durch eine Vertiefung der geistigen Bedürfnisse, durch Weltabkehr und strengere Beobachtung der kirchlichen Vorschriften. Im praktischen Leben laufen ihre Ideen auf ein katholisches Puritanertum hinaus, mit allen üblen Erscheinungen eines solchen, Engherzigkeit, Kunstfeindschaft, Selbstheiligkeit und Sektenwesen. Wenn der Jansenismus trotzdem einen großen Einfluß besonders

auf die geistige Elite der Nation erlangte, wenn zahlreiche Bischöfe, Parlamentsräte, hohe Beamte und Schriftsteller sich zu ihm bekannten, wenn Männer wie Boileau und La Bruyère zu ihm hinneigten, Pascal als eifrigster Vorkämpfer von Port-Royal auftrat, Racine, allerdings ein undankbarer Zögling, aus dieser Schule hervorging, so liegt es daran, daß diese Lehre gegenüber der verflachenden herrschenden Doktrin eine vertieftere und innerlichere Auffassung der Religion bot, daß sie in den schroffsten Gegensatz gegen die verhaßten Jesuiten trat und endlich auf politischem Gebiet die Reste gallikanischer Selbständigkeit gegen die Allgewalt Roms zusammenfaßte. Durch die geistige Bedeutung ihrer Vertreter gewannen die Jansenisten zeitweise eine Macht, die ihnen nach der Zahl ihrer Anhänger nicht zukam, denn die Bewegung blieb immer auf einen kleinen Kreis beschränkt, ohne Einfluß auf die Massen zu gewinnen. Es liegt nicht an ihnen, sondern an den Gegnern, die sie bekämpften, wenn es manchmal den Anschein hat, als seien die Männer von Port-Royal die Verfechter der geistigen Freiheit. In Wirklichkeit huldigten sie einer beschränkten finsteren Weltanschauung, die von tiefster Feindschaft gegen jeden heitern Lebensgenuß, gegen Kunst und Theater durchsetzt war. Aber gerade dadurch berühren sie Molières Leben und Schaffen.

Der Drang nach einer religiösen Wiedergeburt erfüllte nicht nur die sich befehdenden Jesuiten und Jansenisten, sondern das ganze Land. In verschiedenen Geheimgesellschaften, die oft in recht sonderbaren Formen meist aus den untersten Kreisen emporschossen, trat er in Erscheinung. Viele von ihnen wurden von der Kirche als ketzerische Sekten unterdrückt, und nur einer gelang es durch die Energie, die Stellung und die Zahl ihrer Mitglieder eine wirkliche politische und geistige Bedeutung zu erlangen, der Gesellschaft vom hochheiligen Altarsakrament. Sie verdankt ihre Entstehung mehreren religiösen Fanatikern, die sich 1630 zusammenfanden, mit der Absicht, das gesamte kirchliche Leben der Nation in einen Brennpunkt zu vereinigen. Der Unglaube sollte ausgerottet und der unfromme Wandel des Volkes gehoben und geheiligt werden. Die Teilnehmer betrachteten sich

als Brüder, wenn sie auch der Organisation nach in Offiziere und Gemeine zerfielen. Kleriker und Laien durften eintreten, aber keine Angehörigen eines Ordens, die schon durch ein anderweitiges Gelübde gebunden waren. Bürgerliche und Adlige hatten Zutritt, wenn auch die letzteren allein in die führenden Stellen aufrückten, die andern nur dann einen Einfluß auf die Leitung erreichten, falls sie im Parlament oder der Beamtenschaft sich hervortaten. Strengstes Geheimnis über alles, was die Gemeinschaft betraf, war erstes Erfordernis. Die Mitglieder einer Gruppe kannten sich nicht einmal untereinander, sie hatten nur mit dem nächsten Vorgesetzten zu tun, von dem sie Nachrichten und Befehle erhielten und nur durch dessen Vermittelung verkehrten sie mit den eigentliche Führern in Paris, die sich allen anderen verborgen hielten. Die Kompagnie oder, wie sie von den Gegnern genannt wird, die Kabale der Devoten ging mit zäher Energie daran, das Leben der Nation sittlicher und heiliger zu gestalten. Sie eröffnete einen heftigen Kampf gegen Fluchen, Trinken, Spielen, sie verfolgte das Theater und die rohen Belustigungen des Karnevals, sie suchte unanständige Bilder und gottlose Bücher zu unterdrücken und schärfte die Heiligung des Sonntages, die regelmäßigen Fasten und Befolgung aller kirchlichen Vorschriften ein. In diesen Bestrebungen ging die Gesellschaft Hand in Hand mit den Jansenisten, trennte sich aber in der Lehre von ihnen, und die Anhänger von Port-Royal wurden schon früh unter dem Einfluß der Jesuiten aus der Kompagnie ausgestoßen und heftig von ihr bekämpft. Sodann wandte die Geheimgesellschaft sich der Wohltätigkeit zu. Krankenhäuser wurden von ihr erbaut und die bereits bestehenden, die sich beinahe durchgängig in einem grauenerregenden Zustand befanden, verbessert. Sie sorgte auch für die Parias der Gesellschaft, suchte das harte Los der Galeerensträflinge und Zuchthäusler zu erleichtern, hob gefallene Mädchen aus dem Sumpfe der Prostitution, schaffte Unterkunft für uneheliche Kinder und gestaltete den Transport der zur Deportation Verurteilten menschenwürdiger. Nach allen Kräften linderten die Brüder das Elend

während der Kriegsjahre. Durch Umsicht und praktisches Vorgehen zeichneten sie sich dabei aus. Stellenvermittlungen wurden eingerichtet, und Vertrauensmänner standen bei Ankunft der Posten in Paris bereit, um sich der beschäftigungslosen Mädchen aus der Provinz anzunehmen und sie vor den Listen der Kupplerinnen zu bewahren. Bei diesen Maßregeln war der heilige Vincenz der treueste Berater und Helfer der Kompagnie. Es ist nicht der geringste Ruhm des „großen Jahrhunderts", daß es sich der Ärmsten und Elendesten erinnerte und die ersten Keime der sozialen Fürsorge legte. Mit den staatlichen und kirchlichen Gewalten stand die Gesellschaft nicht gut. Schon ihre reichen Mittel, die opferfreudig von vermögenden Mitgliedern aufgebracht wurden, waren jenen ein Dorn im Auge. Selbst das Gute darf im absoluten Staate nur vom Könige ausgehen, sonst erscheint es als Auflehnung und Eingriff in die Rechte des allmächtigen Monarchen. Zwar die römische Kurie duldete den Geheimbund, ohne ihn offiziell anzuerkennen, und die Jesuiten wußten ihn geschickt für ihre Zwecke zu benutzen, aber die Bischöfe sahen das Treiben ungern und der Staat fühlte sich durch die Allgegenwart und das geheime Wirken der Gesellschaft bedrückt. Nicht mit Unrecht. Ihre Absichten waren gut, aber die Mittel, die sie gebrauchte verwerflich und auf die Dauer unerträglich. Um ihr Ziel zu erreichen, um das gesamte Leben der Nation zu überwachen, unterhielt die Kompagnie ein Heer von Spionen. Überall nisteten sie sich ein, in den Schlössern wie in den Bürgerhäusern, in den Behörden wie in den Familien. Jede Handlung wurde belauert, jedes unbedachte Wort aufgefangen und zur Anzeige gebracht. Neben der staatlichen Polizei entwickelte sich eine zweite, um so gefährlicher, als sie von unverantwortlichen und unfaßbaren Organen ausgeübt wurde. Es entstand eine bedrohliche Nebenregierung, ein Staat im Staate. Selbst der religiöse Eifer der Kompagnie erschien verdächtig, als Heuchelei, als Deckmantel für die Gelüste nach Macht. Und zweifellos waren die Führer der Gesellschaft von einem starken Ehrgeiz beseelt; sie wollten herrschen, wenn auch nur zur größeren Ehre Gottes und

des heiligen Sakramentes, und scheuten im Interesse des Himmels selbst vor offener Gewalt nicht zurück. „Alle diese angeblichen Diener Gottes sind in Wirklichkeit Feinde des Staates", schrieb Mazarin. Die Regierung mußte den Kampf gegen die Geheimbündelei aufnehmen. Mit großer Mühe gelang es ihr 1665 die Organisation zu sprengen, aber damit war das Wesen der Gesellschaft noch nicht beseitigt. In verschiedener Form und in zersprengten Gruppen überdauerte sie das siebenzehnte Jahrhundert.

Die Menschen des „großen Zeitalters" bedurften noch dringend der strengen Zucht der Kirche. Sobald diese fehlte, verfielen sie in den tollsten Aberglauben. Noch ehe das Kind in das Leben trat, wurde ihm bei der Geburt das Horoskop gestellt, und vor jedem wichtigen Ereignis appellierte man an die Sterne, um aus ihnen den Willen des Schicksals zu erfahren. Als 1666 der Papst Alexander im Sterben lag, zog man zunächst die Ansicht des Astrologen und dann erst die des Arztes ein. An Zauberei wurde allgemein geglaubt. In Brécourts hübschem Stücke „Der unsichtbare Eifersüchtige" (Le Jaloux invisible) tritt ein Ehemann auf, der felsenfest von dem Vorhandensein einer Tarnkappe überzeugt ist. Talismane, Amuletts, Rotsteine und Salben, die unverwundbar machten, fanden reißenden Absatz, und die immer geldbedürftigen Fürsten verschleuderten Millionen, um das Geheimnis der Goldmacherei zu ergründen. Selbst ein Mann wie Condé, der sich seiner Geistesfreiheit rühmte, und die pfälzische Prinzessin, die Schwiegermutter seines ältesten Sohnes, ließen sich von geschickten Gaunern Holzstückchen vom „wahren Kreuze Christi" anschwindeln, die angeblich einen Ausblick in die Zukunft eröffneten, wenn man sie in der richtigen Weise verbrannte. Der Aberglaube gipfelte in den sogenannten schwarzen Messen, an denen selbst Racine teilgenommen haben soll. In einer dem Ritual der Kirche nachgebildeten Form betete man den Teufel an, wobei der Leib einer entkleideten Frau als Altar diente, und selbst die Montespan, die Geliebte des Königs, entblödete sich nicht, sich zu diesem Dienst herzugeben. Die Hostie wurde nicht verzehrt, sondern von dem Priester, denn

ein wirklich geweihter Priester mußte es sein, unter Anrufung des Satans in frechster Weise beschmutzt. Als Krönung der Zeremonie wurde das Blut eines ungetauften Kindes vergossen. In dem Prozeß der Voisin, der Veranstalterin dieser Messen, gestand die Angeklagte, mehr als zweihundert Kinder für ein Spottgeld von ihren Müttern gekauft und bei dem Teufelsdienst geschlachtet zu haben. Dieser Rechtshandel und wenige Jahre vorher der der Marquise von Brinvilliers, der scheußlichsten Giftmischerin aller Zeiten, werfen ein Schlaglicht auf das ganze Jahrhundert. Es sind platzende Geschwüre an dem ungesunden Leib der Gesellschaft, in denen der durch lange Zeit aufgespeicherte Eiter zum Ausbruch kam. Die höchsten Personen waren kompromittiert, Prinzen und Prinzessinnen von königlichem Geblüt in Schmutz und Verbrechen verwickelt, selbst ein Mann wie Racine stand vor der Anklage des Giftmordes. Eine entsetzliche Fäulnis barg sich hinter dem glänzenden Prunk des großen Jahrhunderts, die den schärfer blickenden Geistern wie Molière, Fénelon, Saint-Simon nicht verborgen bleiben konnte. Eine Gesellschaft, die solche Scheußlichkeiten zeitigte, war bis in das Mark verdorben und nur die Heuchelei der eleganten Form bewahrt sie noch vor der drohenden Auflösung.

Die Literatur des siebenzehnten Jahrhunderts ist in der ersten Hälfte durchaus aristokratisch, dann tritt eine Demokratisierung der Kunst ein, die sich den Anschauungen des besitzenden Bürgertums anpaßt. Diese beiden Stände geben nicht nur den Ton und die Geschmacksrichtung an, sondern auch das Stoffgebiet des Dramas erstreckt sich nicht über ihre Kreise hinaus. In der Tragödie treten Könige, vornehme Herren und hochgeborene Damen auf, deren erhabene Empfindungen ganz im Verhältnis zu ihrer hohen Stellung stehen, die Komödie geht einen Schritt weiter und greift in die bürgerlichen Schichten hinüber. Ein Volk kennt auch sie nicht, höchstens in der Gestalt des Dieners im besseren Hause oder des Prügelknaben, dessen Leiden die Belustigung der glücklicheren Stände bezweckt, also nicht als Subjekt, sondern nur als Objekt der Heiterkeit. Wie zur klassischen Zeit in Athen eine halbe

Million Sklaven das bitterste Elend schleppen mußten, damit zwanzigtausend Vollbürger ein Leben in Freiheit und Schönheit genießen konnten, so ähnlich ging es im siebenzehnten Jahrhundert. Die Geschichte meldet von den Prunkfesten des Königs, von seinen siegreichen oder verlorenen Schlachten, von seinen Dichtern und seinen Mätressen, aber sie schweigt von den Leiden des Volkes, dessen Arbeit und Mühsal die Grundlagen dieser glänzenden Kultur bilden. Das Elend der großen Massen, besonders der Landbevölkerung, die die staatlichen Lasten beinahe allein zu tragen hatte, spottet jeder Beschreibung. Vauban berechnet auf eine Volkszahl von noch nicht zwanzig Millionen Einwohnern mehr als zweieinhalb Millionen Bettler. Dieses kaum glaubliche Mißverhältnis wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß der Ackerbau in dem reichen Frankreich damals nur einen Ertrag von fünfundsechzig Franken auf den Kopf ergab, gegen zweihundert Franken, die er heute abwirft.

Richelieu tat nichts zur Linderung dieser Not. Er vertrat den Standpunkt, daß materielles Wohlergehen dem Untertan schädlich sei, ihn unlenksam und zu Widerstand geneigt mache, und Colbert, der einsichtige Handelsminister Ludwigs XIV, sorgte nur für die Städte und die Industrie, für Schiffahrt und Kolonisation. Der Tagelohn eines ländlichen Arbeiters betrug fünfzig Centimes, dabei waren die Getreidepreise infolge der maßlosen Einfuhr- und Binnenzölle hoch und die Zahl der Arbeitstage durch die häufigen kirchlichen Feste auf zweihundert beschränkt. Eine Jahreseinnahme von achtzig Franken mußte für die Ernährung einer bäuerlichen Familie ausreichen. Und von diesem jammervollen Betrag sind noch die Steuern in Abzug zu bringen, die an manchen Orten so hoch waren, daß es sich bei weniger fruchtbarem Boden überhaupt nicht lohnte, den Acker zu bestellen. Schon 1648 erklärte der Präsident des Pariser Parlaments: „Seit zehn Jahren ist das Land ruiniert, die Bauern sind so weit heruntergekommen, daß sie auf Stroh schlafen. Ihre Möbel sind verkauft zur Bezahlung der Abgaben, die sie nicht erschwingen

können.“ Die Hälfte der Bodenfläche Frankreichs blieb unangebaut, und als noch eine Reihe unglücklicher Kriege hinzukamen, gab es im Jahre 1712 in der Provinz Bourbon allein siebenzehn große verlassene Domänen und Farmen, von den kleinen Bauernhöfen und Pachtgütern ganz zu schweigen. Der adlige Grundherr und die Geistlichkeit wetteiferten mit dem König in Aussaugung und Bedrückung der ländlichen Bevölkerung, die ihnen ohne Gnade ausgeliefert war. Einen Rechtsschutz gab es für die niederen Klassen nicht; die Justiz existierte nur für den Mächtigen und Wohlhabenden. Die Richter kauften ihre Stellen, und um zu ihrem Gelde zu kommen, verkauften sie wiederum die Gerechtigkeit. Das Beispiel der Herren wirkte ansteckend auf die ihnen unterstellten Beamten. Der Schreiber und der Sekretär verlangten ihren Anteil an der Beute und sie mußten zunächst bestochen werden, ehe der Kläger überhaupt Zutritt zu dem Richter erhielt und bei ihm sein gutes Geld loswerden konnte. Selbst wenn das Recht nicht in der gröbsten Weise gebeugt und verschachert wurde, war es für den Begüterten ein leichtes, die Prozesse durch endlose Appellationen und Tribulationen in die Länge zu ziehen, bis einem weniger bemittelten Gegner der Atem ausging. Der Staat liebte es, möglichst viele Instanzen zu schaffen, denn jede neue Stelle brachte etwas ein, und der König brauchte immer Geld für seine Feste, Liebschaften, Bauten und Kriege. Die Prozesse seien Frankreichs Unglück, meint ein gelehrter Jurist jener Zeit, und für beide Parteien gleich schädlich. Bei Advokaten wie der des Romanes „Francion“, der nur zwei Worte auf die Zeile schreibt, um höhere Honorare für seine Schriftsätze herauszuschlagen, ist das begreiflich. In seinen „Plaideurs“ gibt Racine ein treffendes Bild von Mißständen der damaligen Rechtspflege.

Die Lage der niederen Klassen ist einer der vielen dunkeln Punkte in dem scheinbar so glänzenden Bild des großen Jahrhunderts. Hunger, Elend und Krankheit dezimierten die Bevölkerung des reichsten europäischen Landes, besonders die Blattern forderten unzählige Opfer. Die allgemeine Unreinlichkeit sorgte

dafür, daß die Seuche niemals erlosch, selbst in den besseren Ständen nicht. In den Schlössern Ludwigs gab es Spiegelgalerien, prachtvolle Empfangsräume, Theatersäle mit dem kostbarsten Bilderschmuck, aber Bäder fehlen völlig. Bei solchen Zuständen bedurfte es nicht einmal der Hilflosigkeit und Beschränktheit der damaligen Ärzte, um ansteckenden Krankheiten die weiteste Verbreitung zu sichern. Die Blattern hausten in der königlichen Familie auf das schrecklichste, selbst unter Ludwigs eigenen ehelichen und unehelichen Kindern. Der Dauphin erlag der Epidemie, ebenso der Prinz von Conti und seine Frau sowie eine Tochter des Monarchen und der La Vallière, andere wieder wie der Herzog von Vendôme und die Herzogin von Bourbon blieben durch die Krankheit dauernd entstellt. Der König selbst litt seit seiner Jugend an einer eiternden Wunde, seine Mutter Anna von Österreich und ebenso der Kardinal Richelieu an einem krebsartigen Geschwür. Der Herzog von Burgund hinkte und war buckelig, Mademoiselle de Nantes, wieder eine von den vielen natürlichen Kindern Ludwigs, war lahm und verwachsen, ihre jüngere Schwester schief und der Herzog du Maine kam schon als Krüppel auf die Welt, während andere Mitglieder der königlichen Familie durch einen Höcker verunstaltet waren. Was bleibt von dem prahlerischen Glanze Versailles' übrig, wenn man diese Berichte liest? Ein Siechenhaus, in dem eine dem Untergang geweihte Familie sich über ihr Schicksal mit prunkvollen Lustbarkeiten hinwegtäuscht, ein verkommendes Land, das für unsagbares Elend durch eine blendende Hofhaltung entschädigt werden soll. Ludwig selbst erlebte den Zusammenbruch der Herrlichkeit noch, immerhin es ist kein geringer Ruhm für ihn, daß er inmitten der politischen und häuslichen Not, als alle seine schwächlichen Kinder vor ihm starben, sich in würdiger Weise als König aufrecht hielt. Die Kultur der société polie, der galanten Gesellschaft, war wie diese selbst eine künstliche Blüte, die keine feste Wurzel in dem Volkstum besaß.

Der kulturhistorische Hintergrund von Molières fröhlicher Kunst ist trübe, und wenn jemand die Zeichen des Verfalles

erkannte, so war es sicher der große Dichter mit seinem durchdringenden Scharfblick. Der wirkliche Komiker, der das Wesen seiner Kunst versteht, ist kein Spaßmacher, der Witze um des Witzes willen reißt. Im Gegenteil, die Gebrechen seiner Zeit sind der Ausgangspunkt seines Schaffens, und wenn er trotzdem nicht verzweifelt, wenn er mit Hilfe des Humors ihnen eine heitere Seite abgewinnt, so sieht er sie darum nicht weniger klar. Shakespeare stellt in der ergreifendsten Szene der tragischen Literatur den Narren neben den König Lear, neben das zertrümmerte Meisterwerk der Schöpfung; in umgekehrter, aber ähnlicher Weise verfährt Molière. Er schreibt ja „nur" Komödien, aber neben dem Komischen steht überall der Ernst, der bitterste Ernst. Man lacht über Scherze, die man nur zum zweiten Male zu lesen braucht, um zu erkennen, daß sie mit blutendem Herzen und zuckender Hand niedergeschrieben sind. Zu der lustigen Person des Mittelalters bemerkt Lotheißen treffend, sie sei in verschiedenen Gewändern im Grunde immer dieselbe Gestalt, die Verkörperung des armen, duldenden Volkes, das seine eigenen Schwächen und Schmerzen persifliert. Die Komödie beruht auf gleichen Voraussetzungen. Gerade die Erscheinungen, die im Leben am schwersten empfunden werden, macht die Kunst zum Gegenstand des Gelächters. Die hohen Herren, die auf das Volk herabsahen und sklavisch vor dem Könige auf dem Bauch lagen, lieferten Molière seine lächerlichen Marquis, die verbildeten und emanzipationslüsternen Weiber seine Preziösen und gelehrten Frauen, aus der schlechten Justiz erwuchs die Gestalt des Misanthropen, aus der Heuchelei der kirchlichen Reaktion der Tartuffe, aus dem kindischen Ehrgeiz des aufstrebenden dritten Standes der bürgerliche Edelmann, und ein schallendes Gelächter riefen die Unwissenheit und Verlogenheit der Ärzte hervor. Es ist ein Zeichen von der Geistesgröße des Dichters und von der umfassenden Weite seines Humors, daß es ihm gelang, eine Zeit, die man nur mit dem sittlichen Zorn eines Juvenal darstellen zu können glaubt, in den liebenswürdigsten und anmutigsten Rahmen zu bannen. Das Bild selbst ist darum nicht weniger ernst. Man

hat gegen Molière den Vorwurf erhoben, daß es an wirklich tüchtigen und sittlich gefestigten Charakteren in seinen Komödien fehle. Man vermißt im „Tartuffe" einen Vertreter der wahren Frömmigkeit, im „Misanthrope" als Widerlegung Alcestes einen gesunden, hoffnungsfreudigen Optimisten, in „George Dandin" einen wirklich ehrenwerten Edelmann, im „Geizigen" endlich einen hochsinnigen Charakter, der Harpagon wie Portia Shylock gegenübertritt. Der Tadel, wenn er berechtigt sein sollte, trifft nicht den Verfasser, sondern seine Zeit. Der Dichter kann nicht mehr tun, als das darstellen, was er um sich sieht, oder wie Shakespeare sagt, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen. Keiner ist dieser Forderung besser gerecht geworden als Molière, und nicht sein Urteil, sondern das seiner Gesellschaft wird gesprochen, wenn in diesem Spiegel das Gute und Große einen unbedeutenden Platz einnimmt.

Zweites Kapitel

Geburt und Jugend

Nur spärliche Kunde von Molières äußerem Leben ist auf uns gekommen. Die Zeitgenossen hielten es nicht für wert, eine Biographie des großen Dichters zu schreiben. Sie sahen seine Stücke auf dem Theater, bewunderten diese oder feindeten sie an, sie nahmen für den Verfasser Partei oder schmähten ihn, sie berichten auch über seine Erfolge, besonders bei Hofe, aber von seinem Lebensgang und seiner Entwickelung erzählen sie so gut wie nichts. Der erste, der das Bedürfnis empfand, sich über Molières Person zu unterrichten, war 1663 Donneau de Visé in seinen Nouvelles nouvelles. Der gewandte Tagesschriftsteller stellt ein paar flüchtig aufgeraffte Notizen zusammen, gerade so viel, als das Pariser Publikum von dem rasch zur Berühmtheit gelangten Komiker wissen mußte, um über ihn zu reden. Neunzehn Jahre später folgte La Grange, der treueste Freund des Dichters, ein bewährter Schauspieler seiner Truppe, diesem Beispiel. Er gab 1682, im Verein mit einem nicht näher bekannten Vinot, Molières gesammelte Werke heraus und fügte ihnen als Einleitung eine kurze biographische Skizze bei. Sie ist so oberflächlich, daß noch nicht einmal das Geburtsjahr angegeben wird, und beschränkt sich auf wenige Seiten, die zwar manche wichtige Tatsachen, aber auch viel überflüssige Redensarten enthalten, bei denen der oder die Schreiber sich offenbar selber nichts gedacht haben. Einen noch erheblich geringeren Wert besitzt eine wenige Jahre später erschienene Schmähschrift „La fameuse Comédienne oder Geschichte der Guérin, der ehemaligen Frau und Witwe Molières". Das Pamphlet ist ein gehässiger und gemeiner Angriff auf die Gattin des Dichters, die sich in zweiter Ehe mit einem Schauspieler Guérin vermählt hatte,

und wenn es in seiner ersten Hälfte teilweise nicht ungünstige Urteile über den Dichter selbst fällt, so geschieht es nicht aus Wohlwollen, sondern um seine Witwe noch mehr herabzusetzen. Mit Vorbehalt können solche Mitteilungen nur benutzt werden, wenn sie durch andere Angaben oder durch eine innere Wahrscheinlichkeit gestützt werden. Dreißig Jahre nach dem Tode des Dichters machte sich der Mangel einer Biographie fühlbar; ein mittelmäßiger Schriftsteller, der Sieur de Grimarest, suchte ihm abzuhelfen. Er besaß gute Verbindungen zu dem Schauspieler Baron, der in engster Intimität mit Molière gelebt hatte, und wenn der Verfasser trotz dieser Quelle kaum mehr als eine Sammlung oft recht fragwürdiger Anekdoten bietet, so ist es ein schlechtes Zeichen für seine literarischen Fähigkeiten. Sein Buch erschien 1705: schon im folgenden Jahr erfuhr es von unbekannter Hand eine vernichtende Kritik und Boileau, der mit Molières Leben und Schaffen gut vertraut war, sprach der Arbeit jeden Wert ab. Vom Standpunkt jener Zeit, wo sich bei liebevollem Versenken und Forschen zweifellos wichtigere und richtigere Angaben hätten machen lassen, ist das harte Urteil gerecht; ungerecht aber in dieser Allgemeinheit. Trotz des überwuchernden anekdotischen Beiwerks besitzt Grimarest das Verdienst, daß er den Lebensgang Molières wenigstens in den Grundzügen und, wie Mangold nachweist, trotz aller Irrtümer oft zutreffender dargestellt hat, als man nach den verwerfenden Worten Boileaus annehmen sollte.

Das sind die einzigen Schriften von Zeitgenossen, die eine biographische Absicht verfolgen, daneben stehen andere, besonders die bedeutsame Schmähschrift „Élomire hypocondre", die im Rahmen von anderen Zielen mehr oder weniger ausführlich auf Einzelheiten im Leben des Dichters eingehen. Jede Zeile von ihm selber, sowohl seine Manuskripte als die vielen Briefe, die er mit den Freunden gewechselt haben muß, sind spurlos verschwunden; ein paar Unterschriften auf vergilbten Akten ist alles, was von seiner Hand verblieben ist. Das Material der Molièreforschung war äußerst dürftig. Die Biographen schimpften auf Grimarest, aber

in Ermangelung besserer Quellen schrieben sie von Voltaire bis Taschereau seine Angaben nach. In der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts trat ein Fortschritt ein. Damals gelang es französischen Gelehrten, unter denen besonders Eudore Soulié vom Glück begünstigt war, durch planmäßiges Nachspüren in alten Archiven, Notariatsakten und Kirchenbüchern wichtige Molière betreffende Aufzeichnungen zu entdecken. Mit unsäglichem Fleiß ging man nach diesen erfolgreichen Funden daran, in allen Orten, die der Fuß des Dichters je betreten hat oder haben könnte, die vergilbten Aktenstöße zu durchwühlen. Oft entsprach die Ausbeute nicht der aufgewandten Mühe, aber im ganzen kam doch eine Fülle neuen Materiales, besonders für die Jugend und die bis dahin beinah völlig unbekannte Wanderzeit zutage. Leider auch manches, das sich nachträglich als Fälschung erwies. Erst durch diese Entdeckungen wurde es möglich, eine wissenschaftliche Biographie des Dichters zu schreiben. Freilich sind noch Lücken in großer Zahl vorhanden, und daß wir jemals eine so vollständige Kunde von Molière erhalten wie etwa von unserem Goethe, erscheint ausgeschlossen. Die Konjektur muß noch manches Fehlende ausfüllen und oft das geistige Band zwischen den überlieferten Tatsachen herstellen, eine Aufgabe, der sie sich wohl unterziehen darf, wenn sie sich nur als das, was sie ist, als Vermutung und nicht als Wahrheit gibt. Gerade das macht die Beschäftigung mit Dichtern wie Molière und Shakespeare so reizvoll, daß wir sie losgelöst von allen kleinlichen Einzelheiten erblicken, frei von der Waschzettelliteratur, in die sich die Goetheforschung verirrt. Das siebenzehnte Jahrhundert mit seiner Unfähigkeit, kritisch und psychologisch zu untersuchen, hätte uns im besten Fall einen erweiterten Grimarest liefern können; da sind die alten Akte zuverlässigere Zeugnisse für den äußeren Lebenslauf des Dichters, und was seine innere Entwickelung anbetrifft, so hat er sie selbst in seinen Werken niedergelegt.

Der große Dichter, den die Welt seit zwei und einem halben Jahrhundert als Molière kennt und bewundert, nahm dieses Pseudonym nach dem Gebrauche seiner Zeit erst bei dem Übertritt zu der mißachteten Bühne an. Sein eigentlicher Name ist Poquelin. Der Stammvater der Familie soll ein schottischer Ritter Pawklin gewesen sein, der wie viele seiner Landsleute im Dienste Karls VII gegen die verhaßten Engländer kämpfte und zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts im Norden Frankreichs eine zweite Heimat fand. Diese Angabe wird durch nichts erwiesen, fest steht nur, daß die Poquelins allerdings aus jener Gegend stammen, und zwar sind sie schon in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Stadt Beauvais ansässig. Ein Jehan Poquelin wird erwähnt, der 1478 im Verein mit seinem Vetter Bertault einen Totschlag beging, aber von dem Könige begnadigt wurde. Seines Zeichens war er ein angesehener Tuchweber und bekleidete zugleich das Amt eines Stadtschöffens, während sein Sohn es sogar bis zum Vorsteher der Weberzunft brachte. Die Poquelins waren geachtete Bürger in ihrer Heimat, ja sie besaßen das Recht, ein heute noch erhaltenes Wappen zu führen. Die Familie, soweit sie in Beauvais verblieb, erlosch im Jahre 1787, doch schon gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts waren einzelne Mitglieder nach Paris übergesiedelt. Sie spalteten sich dort in zwei Linien, von denen die vornehmere es bald zu hohen Stellungen und Ämtern brachte. Wir finden einen Robert Poquelin als Doktor der Theologie und Dekan der Pariser Fakultät, einen Verwandten, der denselben Vornamen führte, als Direktor der Indischen Kompagnie, einen Louis Poquelin als Administrator des Hospitals zur Dreieinigkeit, endlich einen Guy Poquelin als Vertrauensmann des Kardinals Mazarin in einer hohen Richterstelle. Dieser Zweig der Familie blickte mit Verachtung auf die einfacheren Poquelins' herab, die dem niederen Bürgerstande angehörten, ja in ihrem sorgsam geführten Stammbaum unterdrückten sie sogar den Namen desjenigen Mitgliedes, dem es die Familie allein verdankt, daß noch heute von ihr die Rede

ist. Es war ja nur ein Schauspieler, der sich glücklicherweise Molière nannte.

Der Großvater des Dichters, Jean Poquelin, hatte noch in Beauvais das Licht der Welt erblickt, ließ sich aber später in der Hauptstadt als Tapezierer nieder und vermählte sich dort 1594 mit Agnes Mazuel. Der Vater und ebenso die Brüder der jungen Frau waren Mitglieder der königlichen Kapelle (violons du roi), also Hofmusikanten. Die Poquelins scheinen schon damals eine Neigung für die Kunst besessen zu haben, denn für den braven, gutbürgerlichen Tapezierer kann die Verbindung mit der in zweifelhafter Achtung stehenden Künstlersippe nicht als glänzend bezeichnet werden. Von den zehn Kindern, die dieser Ehe entstammten, setzten drei Söhne den väterlichen Beruf fort, unter ihnen der älteste, der 1595 geboren war und wieder den in der Familie ständigen Namen Jean führte. Er verheiratete sich am 27. April 1621 mit Marie Cressé, die wie er selber aus einer Tapeziererfamilie stammte, also die Tochter eines Zunftgenossen war. Ihr Vater unterzeichnete den noch erhaltenen Ehekontrakt als Louis de Cressé, ohne daß bei dieser Partikel an eine adlige Abstammung zu denken wäre. Wie die Poquelins waren auch die Cressés oder de Cressés brave ehrbare Bürger, allerdings durch längere Seßhaftigkeit in Paris etwas vornehmer als die erst kürzlich aus Beauvais zugewanderte Familie. Ein Onkel von Poquelins junger Frau hatte es schon bis zum Bischof von Luçon gebracht und zur Patenstelle bei ihrem zweiten Kinde konnte sie sogar eine Gerichtspräsidentin berufen. Marie Cressé verfügte auch über eine stattliche Mitgift von zweitausendzweihundert Livres, die im Verein mit dem Vermögen ihres Gatten, der etwa die gleiche Summe in die Ehe einbrachte, für den aufstrebenden Tapezierer ein hübsches Betriebskapital bildeten.

Schon nach acht Monaten wurde den jungen Eheleuten ein Sohn geboren, der in der Taufe am 15. Januar 1622 in der Pfarrkirche von Saint-Eustache den Namen Jean erhielt, es war der Dichter, der spätere Jean-Baptiste Poquelin-Molière. Sein

Geburtstag kann nur vermutungsweise angegeben werden. In der Poquelinschen Familie selber lassen sich Fälle nachweisen, daß die Neugeborenen erst acht, ja sogar vierzig Tage nach der Geburt die Taufe erhielten; im allgemeinen aber herrschte der Gebrauch, sie möglichst rasch in die christliche Gemeinschaft aufzunehmen, und unter der Voraussetzung, daß das gewohnte Verfahren eingehalten wurde, darf der 15. Januar als Geburtstag des Dichters betrachtet werden. Auch die Stätte, wo er das Licht der Welt erblickte, steht nicht mit Sicherheit fest. Noch heute gibt es in Paris zwei Grundstücke, die durch eine Inschrift den Anspruch erheben, daß hier das Geburtshaus des größten französischen Dramatikers gestanden habe, aber ernstlich in Betracht kommt nur das eine, das in der Rue Saint-Honoré Nr. 96 an der Ecke der Rue Sauval gelegen ist, die im siebenzehnten Jahrhundert Rue des Vielles-Étuves hieß. Auch bei diesem Gebäude ist es zweifelhaft, ob Molière hier geboren wurde, auf jeden Fall aber hat er in ihm einen großen Teil seiner Kinder- und Jugendjahre verbracht. Das Haus selbst ist längst niedergerissen, aber aus alten Beschreibungen können wir uns ungefähr ein Bild von seinem Äußern und Innern machen. Die Front war sehr schmal, die einzelnen Stockwerke niedrig, die Fenster klein, das hohe Dach stark abgeschrägt. Im Erdgeschoß lag der Laden, in dem Vater Poquelin seine Kunden bediente, dahinter befand sich ein Zimmer, wohl der gewöhnliche Aufenthaltsort der Familie, das unmittelbar mit der Küche in Verbindung stand. Darüber lag ein Hängeboden. Der Entresol enthielt die Schlafzimmer und der erste Stock diente als Tapeziererlager. Die Einrichtung war gut, soweit wir aus dem nach Marie Cressés Tod aufgenommenen Inventar ersehen können, sogar luxuriös für junge Anfänger aus dem kleinen Bürgerstande. Dem Schlafzimmer dienten fünf Bilder und ein venezianischer Spiegel als Zierde, und ein reicher Vorrat an feiner Leinwand, an Silber und Schmuck war vorhanden. Der Eckpfeiler des Gebäudes stellte einen aus Holz geschnitzten Orangenbaum dar, an dem mehrere Affen hinaufkletterten. Es hieß deshalb der pavillon

des singes, das Haus zu den Affen. Der Affe ist das Symbol der komischen Nachahmung. Als Molière sich später ein Wappen gab, wählte er dazu zwei Affen, von denen der eine einen Spiegel, der andere eine Theatermaske trägt. Vielleicht lag darin eine Erinnerung an das Haus seiner Jugend, auf jeden Fall erscheint der geschnitzte Pfeiler wie eine Art Vorbedeutung für die spätere Laufbahn des jungen Poquelin.

Über den Charakter seiner Eltern wissen wir nichts. Bei den meisten Biographen kommt der Vater des Dichters sehr schlecht weg und wird als knauseriger, engherziger Haustyrann geschildert. Diese Ansicht, die auch nicht über den geringsten positiven Beweis verfügt, beruht im wesentlichen auf einem kühnen Schluß, den man von dem unerfreulichen Wesen der meisten Molièreschen Komödienväter auf seinen eigenen gezogen hat. Jean Poquelin soll das Vorbild für sie geliefert haben. Das ist eine willkürliche Annahme. Die leichtsinnigen Söhne, wie sie in den Lustspielen vorkommen, verlangen mit Notwendigkeit als Widerpart strenge und sparsame Väter, ein Gegensatz, den nicht Molière aus persönlicher Erfahrung, sondern schon das klassische Altertum aus dramatisch-technischen Gründen geschaffen hat. Aber, wendet man ein, gibt es nicht eine Urkunde, nach der des Dichters Vater im Laufe seiner geschäftlichen Tätigkeit einmal Tapeziererwaren für eine Geldforderung annehmen mußte? Er war also doch ein Wucherer, der gleich Harpagon ausgestopfte Krokodile statt barer Münze hergab. Daß es sich hier überhaupt um ein Darlehen handelt, müßte erst bewiesen werden, näher liegt die Annahme eines Warengeschäftes, das rückgängig gemacht wurde. Aber Jean Poquelin soll und muß ein Geizhals sein. Zeigt er sich nicht als solcher bei der Übertragung seines Geschäfts und Vermietung seines Hauses an seinen jüngsten Sohn? stellte er ihm nicht die schwersten Bedingungen? verkürzte er nicht auch seine Tochter bei ihrer Heirat um zwei Drittel ihres mütterlichen Erbteiles? Die Tatsachen sind unbestreitbar. Der letztere Fall wäre allerdings kein Beweis von Habsucht, sondern geradezu ein Verbrechen, eine Unterschlagung,

und daraus läßt sich wohl entnehmen, daß nicht böser Wille, sondern bitterste Not Jean Poquelins Verfahren gegenüber seinen Kindern bestimmte. Sein finanzieller Zusammenbruch, von dem wir erst später erfahren, begann vermutlich schon um 1650, veranlaßt durch die mehrjährigen kriegerischen Wirren, die einen Stillstand der Geschäfte verursachten. Er wäre ein sonderbarer Harpagon gewesen, dem es nicht einmal gelang, genug für seinen eigenen Lebensbedarf zusammenzuscharren, der vielmehr auf seine alten Tage dem vermögenden Sohn zur Last fiel. Jean Poquelins Hartherzigkeit und Geldsucht sind durch nichts erwiesen. Daß er den Entschluß seines Sprößlings, zur Bühne zu gehen, nicht billigte, wer wagt ihn deshalb zu tadeln? Noch heute würde jeder pflichttreue Vater so handeln, geschweige im siebenzehnten Jahrhundert, wo die Theaterlaufbahn noch unsicherer war und dem soliden Bürgerstand noch ferner lag. Im Gegenteil, der Alte scheint sich sehr bald mit dem zweifelhaften Beruf seines Jean-Baptiste abgefunden zu haben. Unter seinen Zunftgenossen war Jean Poquelin auf jeden Fall ein geachtetes und beliebtes Mitglied; ein Ehrenamt, das ihn übertragen wurde, beweist, daß man in der Tapezierergilde, einer der stolzesten und reichsten in Paris, volles Vertrauen zu seiner Person und seinem Charakter besaß.

Was die übertreibende Phantasie der Biographen an dem Vaters des Dichters sündigt, sucht sie an dessen Mutter gut zu machen. Marie Cressé wird in den Himmel gehoben und als der gute Genius des Hauses gefeiert. Leider steht dies Lob auf ebenso schwachen Füßen wie der Tadel ihres Ehemannes. In ihrem Nachlaß finden sich eine Bibel und die Plutarchübersetzung von Amyot. Mag auch der dicke Foliant nicht nur dazu gedient haben, die Spitzenkragen ihres Gatten zu pressen, wie Chrysale in den „Gelehrten Frauen“ fordert, so läßt sich doch aus dem Besitz dieser beiden sehr verbreiteten Bücher unmöglich auf eine besondere Bildung der Eigentümerin schließen. Daß sie die ersten Kleidungsstücke ihrer Kinder sorgsam aufbewahrte, ist ein hübscher Charakterzug, der sich aber bei den meisten jungen Müttern finden

dürfte. Es fällt auf, daß in Molières Komödien die Mütter eine sehr untergeordnete Rolle spielen. Das spricht weder für noch gegen seine eigene. Die elterliche Autorität ruhte damals ausschließlich in der Hand des Vaters. Die Frau neben ihm wäre etwas Überflüssiges gewesen, und nur in den Fällen, wo sie sich gegen seine Herrschaft auflehnt oder seine Laune nicht teilt, kommt ihr wie in den „Gelehrten Frauen", dem „Tartuffe" oder dem „Bürgerlichen Edelmann" eine selbständige Bedeutung zu. Das Inventar, das nach Marie Cressés Tod aufgenommen wurde, unterscheidet sich allerdings vorteilhaft von dem nach dem Ableben ihres Mannes. Das letztere bietet das Bild einer schäbigen, verkommenen Wirtschaft, die den gegen den Dichter erhobenen Spott, er stamme von einem Trödler ab, eine berechtigte Unterlage gibt; das erstere dagegen bezeugt einen Hausstand, in dem Wohlbehagen, Ordnung und Sauberkeit herrschen. Der Unterschied kann mit dem Fehlen einer sorgsamen Hausfrau in Verbindung stehen, aber zwischen den beiden Aufnahmen liegt mehr als ein Menschenalter, ein Zeitraum, in dem Jean Poquelins Geschäfte stark zurückgingen, und in diesem Notstand ist wohl die häusliche Verwahrlosung in erster Linie begründet. Wie dem auch sei und welche uns unbekannte vorzügliche Eigenschaften Marie Cressé auch besessen haben mag, ihr Einfluß auf den Sohn kann nur gering gewesen sein, da er die Mutter schon sehr frühzeitig verlor.

Solange die Ehe bestand, mögen die beiden Gatten in herzlicher Eintracht gelebt haben. Wir wissen nichts davon, nur so viel steht fest, daß sie geschäftlich gut vorwärts kamen. Das kleine Kapital wurde rührig umgesetzt, und die Mitgift Marie Cressés konnte sich in etwa zwölf Jahren verzehnfachen. Die Wochentage galten der emsigen Arbeit, und die Sonntage verbrachte man mit der im Pariser Mittelstand noch heute herrschenden sentimentalen Vorliebe für Ausflüge nach dem kleinen gartenumgebenen Landhaus, das der Großvater Cressé vor den Toren der Stadt in Saint-Ouen besaß. Im Jahre 1631 tat Jean Poquelin einen weiteren Schritt auf der Bahn des Erfolges. Er erwarb von seinem

jüngeren Bruder Nikolas das Amt eines königlichen Hoftapezierers (tapissier ordinaire de la maison du roi), mit dem wenige Jahre später der Titel eines königlichen Kammerdieners (valet de chambre) verbunden wurde. Diese Stellung wurde stets von zahlreichen Anwärtern umworben, da sie bei großem Ansehen geringe Verpflichtungen auferlegte. Der königliche Haushalt zählte nicht weniger als acht Hoftapezierer, von denen je zwei während dreier Monate gemeinsam den Dienst verrichteten. Er bestand in der sachverständigen Aufsicht über die gewöhnlichen Kammerdiener, die das Bett des Allerhöchsten Herrn bereiteten, und in der Sorge für die Instandhaltung des Mobiliares in den königlichen Palästen. Für diese leichte Mühe gab es ein Jahresgehalt von dreihundert Livres und während der Dienstzeit freie Verpflegung und eine Extravergütung von siebenunddreißig Livres. Der Titel, der bis auf die Zeit Franz' I nur an adelige Personen verliehen wurde, gewährte außerdem Befreiung von der gewöhnlichen Gerichtsbarkeit und ein persönliches Anrecht auf den niederen Adel. Die Inhaber durften sich écuyers nennen, ein Wort das unserem Ritter entspricht, aber als Rangbezeichnung hinter ihm zurückbleibt. In einer Zeit, wo alles sich an den Hof und um die Person des Monarchen drängte, war die Stellung für einen einfachen Bürger eine hohe Auszeichnung, für einen Tapezierer aber besonders vorteilhaft, da sie ihm durch die Berührung mit den vornehmsten Kreisen eine gute Kundschaft sicherte, ihn auf der Höhe der neusten Moden in seinem Fache hielt und durch den Verkauf der ausrangierten königlichen Möbel einen besonderen Nutzen einbrachte.

Mit dem Wachstum des Poquelinschen Wohlstandes ging das der Familie Hand in Hand. Auf den ältesten Sohn folgte 1623 ein zweiter namens Louis, dann 1625 eine Tochter Marie, und 1627 ein dritter Sohn, der nach seinem Onkel Nikolas getauft wurde. In den folgenden Jahren 1628 und 29 kamen noch zwei Geschwister zur Welt, die merkwürdigerweise wieder die schon in der Familie vertretenen Namen Marie und Jean erhielten. Zum Unterschied wurde der Dichter damals wohl Jean-Baptiste ge-

nannt. Zwei von den Kindern starben im frühsten Alter, von einem dritten Nikolas wissen wir nur so viel, daß er 1633 noch am Leben war. Herangewachsen sind von den sechs Geschwistern, denen Marie Cressé wohl ihre eigene schwächliche Gesundheit vererbte, nur der erste Sohn, die ältere Marie und der kleine Jean. Er trat später in das Geschäft seines Vaters ein und heiratete 1656 ein reiches Mädchen Marie Maillard, die zwar weder schreiben noch lesen konnte, diese Mängel aber durch eine Mitgift von elftausendfünfhundert Livres ausglich. Auch die Schwester blieb innerhalb der väterlichen Zunft. Sie vermählte sich drei Jahre vor ihrem Bruder mit dem Tapezierer André Boudet. Zwischen diesen Geschwistern und dem vorwärtsstrebenden Dichter gähnte nach Beruf, Stand und Einkommen eine weite Kluft, trotzdem blieben sie in enger Freundschaft verbunden, bis der frühe Tod Jean 1660 und Marie 1665 abrief.

Im Mai 1632 verschied Marie Cressé im Alter von einunddreißig Jahren, ein schwerer Schlag für den Gatten, den sie mit vier unmündigen Kindern zurückließ. Der älteste Sprößling, unser Jean-Baptiste, zählte damals erst elf Jahre. In dem belebtesten und verkehrsreichsten Viertel von Paris wuchs er heran, ein Großstadtkind wie viele französische Dichter, wie vor ihm der leichtsinnige François Villon und der Fabeldichter Rustebuef, nach ihm der Komiker Regnard, Voltaire und Beaumarchais. Sie alle stammten aus dem innersten Paris, aus der Gegend der Hallen, von der ein Wort jener Zeit sagt:

C'est ici le lieu en France,
où se disent les meilleurs mots,
on fait les contes les plus sots
surtout parmi les poissonnières.

Alle diese Schriftsteller besitzen als gemeinsame Charakterzüge, die zum Teil durch die Eindrücke der ersten Jugend erklärt werden, den treffenden Witz, eine gefällige Neigung zu Spott und Satire und einen ausgesprochenen Sinn für das Wirkliche und Sinnfällige.

Das alte Paris war eine wunderliche Stadt mit seiner düster drohenden Bastille, seinen zahlreichen Brücken, die auf beiden Seiten von Verkaufsständen besetzt waren, seinen vielen Sackgassen, engen Durchgängen und gewundeneu Straßen, die wieder durch Treppen und lichtarme Höfe miteinander verbunden waren. Die schmalen Häuser der Bürger trugen einen hohen gotischen Giebel, aus dem meist der Arm eines Warenaufzuges hervorragte, die der Vornehmen glichen kleinen Festungen, die jederzeit in Verteidigungszustand gesetzt werden konnten. Auf den Böden hielt man selbst bei gewöhnlichen Leuten immer einige handfeste Steine auf Lager, um im Falle eines Auflaufes nicht ohne Abwehrmittel zu sein. Die Unsicherheit war selbst in den volkreichsten Teilen noch groß. In den Jugendkomödien Corneilles kommt noch Frauenraub auf offener Straße vor. Noch 1659 wurde der Wagen der Grafen von Rochefort und Montevert mitten in der Stadt angefallen und die beiden Herren von den Musketieren des Königs entführt. Dieses übermütige Gardekorps, das durch Alexander Dumas' Roman Berühmtheit erlangt hat, war überhaupt der Schrecken der friedlichen Einwohner und auch Molières Theater hatte später viel unter ihrer und ihrer Kameraden Zügellosigkeit zu leiden. Das Leben spielte sich in noch höherem Maße als in dem heutigen Paris auf der Straße ab. Die Händler legten vor den Läden ihre Waren aus, besonders auf dem berüchtigten Trödelmarkt, der nicht weit von dem elterlichen Hause des Dichters ablag. Fliegende Verkäufer durchzogen die Stadt und schrieen ihre Artikel mit gellender Stimme aus, die Stiefelputzer brüllten ihr „noir à noircir“ am lautesten, aber auch die Wasserträger zeichneten sich durch kräftige Lungen aus. Selbst die Todesfälle wurden durch öffentliche Ausrufer bekannt gegeben. Für zarte Nerven und geistige Arbeiter war es ein entsetzlicher Aufenthalt. Dazu kam, daß noch zahlreiches Vieh innerhalb der Stadt gehalten wurde, besonders Katzen, Hunde und Hähne, und die Tiere trugen nichts zur Erhöhung der Ruhe bei. Boileaus sechste Satire erhebt bittere Klage über den unerträglichen Lärm der Hauptstadt. Der Schmutz auf den

Gassen war unbeschreiblich, so daß der lateinische Name von Paris Lutetia allgemein von dem Worte „lutum“ abgeleitet und als Dreckstadt erklärt wurde. Die Pflastersteine verschwanden in dem aufgeweichten Lehmboden; an manchen Stellen war die Passage lebensgefährlich, besonders des Nachts, denn eine Straßenbeleuchtung gab es nicht. Sie wurde erst 1671 eingeführt, aber auch dann nur für die fünf Wintermonate, und wenn einer von den vornehmen Herren ein Gartenfest gab, ließ er einfach wie Condé die sämtlichen Straßenlaternen abnehmen und nach Chantilly bringen. Die Bürger mochten sehen, wie sie die Hälse brachen. Die Zeitgenossen beziffern die Zahl der Einwohner häufig auf eine Million. Das ist weit übertrieben, mehr als vierhunderttausend dürfte Paris selbst in der Glanzzeit Ludwigs XIV nicht gezählt haben. Immerhin waren die Entfernungen schon so groß, daß es Droschken gab, ja 1662 wurde sogar ein Omnibus (carosse à cinq sous) zwischen der Porte Saint-Antoine und dem Luxembourg in Verkehr gestellt, der allerdings mehr bewundert als benutzt wurde und seine Fahrten bald wieder aufgab. Trotz des Schmutzes und des Lärmes galt der Ort als sehr schön. Schon 1584 läßt François d'Amboise einen Italiener in seiner Komödie „Die Neapolitanerinnen“ von Paris sagen: „Der Anblick ist überwältigend: diese Größe, dies Volk, die Zahl der prächtigen Bauwerke, der Kirchen, Paläste, Brücken und Privathäuser! Welcher Reichtum, welche Schönheit und welcher Luxus! Ich habe ganz Europa durchreist, aber nichts so Herrliches und Wunderbares gesehen! Paris ist in der Tat ohnegleichen, die Quintessenz der ganzen Welt.“ Etwas weniger enthusiastisch nennt ein anderer Schriftsteller etwa um dieselbe Zeit die Hauptstadt „das Fegefeuer der Rechtsuchenden, die Hölle der Maultiere und das Paradies der Frauen“. Richelieu tat viel für die Verschönerung der Stadt. Er baute selbst das prächtige Palais-Cardinal, das spätere Palais-Royal und legte außerhalb der Wälle die elegante Promenade, den cours de la Reine, an, die nach einer spöttischen Bemerkung La Bruyères besonders deshalb bei den Damen beliebt war, weil sie

von dort die in der Seine badenden Herren beobachten konnten. Andere Aristokraten folgten mit glänzenden Bauten dem Beispiel des Kardinals, besonders das Hotel der Marquise von Rambouillet erregte allgemeine Bewunderung. Diese neuen Häuser trugen nicht mehr den düsteren Charakter der älteren, sondern lagen frei und offen, von sorgsam gepflegten Gärten umgeben. Corneille konnte 1641 in seinem „Menteur" sagen, die Stadt habe sich so verschönt, daß sie nach zehn Jahren nicht wieder zu erkennen sei, und als nach der Niederlage der Fronde die Festungswerke teilweise abgetragen wurden, dehnte sie sich immer weiter und stattlicher auf beiden Ufern der Seine aus, die schon damals von neun Brücken überspannt wurde.

Die Einwohner fühlten sich stolz als feingebildete Hauptstädter und sahen höhnisch auf die rückständigen Provinzialen herab. „Es gibt nur ein Paris" und „kein Heil außer Paris!" klang es schon im siebenzehnten Jahrhundert wie heute. Der Spott über die Fremden aus anderen Landesteilen bildete ein dankbares Thema für die Theaterdichter, das mit Sicherheit auf den Beifall der Pariser rechnen konnte. Auch Molière hat dieses Gefühl in der Posse „Herr von Pourceaugnac" gründlich ausgebeutet. Überhaupt scheint er seine Vaterstadt sehr geliebt zu haben. Der Dichter kannte alle Gauen Frankreichs aus eigener Anschauung, und es darf wohl als Ausfluß seiner persönlichen Erfahrung angesehen werden, wenn Valère in der „Schule der Ehemänner" erklärt:

> Gestehn wir, daß Paris uns Freuden bietet,
> wie man an keinem Ort der Welt sie trifft;
> damit verglichen, nenn' ich die Provinz
> nur eine Wüste.

Im Innern bot die Stadt manches, das die Aufmerksamkeit eines frühreifen Knaben, wie der kleine Jean-Baptiste sicher war, erregen mußte. Vor dem väterlichen Hause ging es lebhaft zu. Die Straßenkreuzung bildete den „carrefour", den öffentlichen Platz mit den vier einmündenden Gassen, auf dem die Handlung

der meisten französischen Lustspiele aus jener Zeit sich abspielt. An einer Ecke stand ein uraltes steinernes Kreuz, la croix du Trahoir, das von der Sage bis auf die Zeit der Merovinger zurückgeführt und mit der blutigen Geschichte des alten Königshauses verknüpft wurde. Es hat gewiß die Phantasie der Knaben schon in jungen Jahren angeregt. Und weiter dehnte er seine Entdeckungsfahrten aus, nach dem Trödelmarkt, wo es die erstaunlichsten Dinge zu sehen gab, nach den Hallen, wo die wortgewandten Händlerinnen einen großen Teil der französischen Literatur als Einpackpapier verbrauchten, nach der Rue des Fers, wo die reichen Seidenhändler ihren Sitz hatten, endlich nach der Galerie des Palais, wo die ausgestellten Bücher gewiß die Neugier des kleinen Poquelin erregten. An den Ecken saßen die öffentlichen Schreiber, denn ihre schwere Kunst war noch immer das Eigentum einer kleinen Minderheit. Auf dem Karussellplatz fanden bis zum Jahre 1662 die Ringelstechen statt, bei denen das Volk die Gewandtheit der vornehmen Kavaliere und die Pracht ihrer Rosse und Rüstungen bewundern durfte. Der Karneval endlich brachte ein tolles Leben. Ausgelassene Gesellen durchzogen die Stadt, die sich in einen einzigen großen Maskenball verwandelte. Aber auch an gewöhnlichen Tagen gab es mancherlei zu sehen. Bald ritt der König durch die Gassen oder eine kirchliche Prozession schritt daher, bald wurde eine alte Kupplerin rücklings auf einem Esel sitzend durch die Straßen geführt oder ein ertappter Gauner am Pranger von der Menge umjohlt, bald rief die arme Sünderglocke zu einer Hinrichtung nach dem Grèveplatz. Doch das Sehenswerteste waren die Gaukler, die auf der Place Dauphine, dem Pont-neuf und an anderen Stellen ihr Wesen trieben. Da war Tabarin mit seinem Bruder Mondor und seiner Frau, der ehemaligen römischen Tänzerin Vittoria Bianca, die die tollsten Späße zum besten gaben, um das Publikum zum Kauf ihrer Schwindelmixturen anzulocken, da gab es Seiltänzer, Schlangenfresser und Messerschlucker, da endlich Geronimo Ferranti, den großen Orvietaner, ein Mittelding zwischen Clown und Wunder-

doktor, der mit lustigen Possen und komischen Grimassen sein Allheilmittel anpries, das sogar von einigen Pariser Ärzten empfohlen wurde. Herrlich waren auch die Jahrmärkte, der von Saint-Laurent im Juli und besonders der von Saint-Germain, der vom Februar bis zum Palmsonntag dauerte. Der Großvater Louis Cressé besaß da draußen zwei Verkaufsstände, und sicher benutzten seine Enkel die Gelegenheit, um die dressierten Ungeheuer, die seltsamen Zwerge und Riesen, vor allem aber das Marionettentheater in der Nachbarschaft zu besuchen.

Schon frühzeitig muß die Lust am Theater bei dem kleinen Jean-Baptiste erwacht sein. Soviel läßt sich den Erzählungen Grimarests entnehmen, wenn auch dessen sonstige Angaben wohl auf nachträglicher Erfindung beruhen. Der Großvater Cressé soll ein begeisterter Verehrer der dramatischen Kunst gewesen sein. Das ist wohl möglich, denn wie wir aus de Visés „Zélinde" wissen, schwärmten gerade die einfachen Bürgerkreise für die Komödie. Angeblich nahm er seinen Lieblingsenkel häufig zu diesen Vorstellungen mit, zum Entsetzen Vater Poquelins, der die Kunstliebe nicht teilte und empört protestierte: „Sie wollen wohl einen Schauspieler aus dem Jungen machen?" Der Großvater soll geantwortet haben: „Wollte Gott, er würde einer wie Bellerose!" Bellerose war der Heldenspieler des Hotel de Bourgogne und entzückte damals die Pariser in der pathetischen Tragik der Corneilleschen Dramen. Immerhin ist es möglich, daß der kleine Molière schon in jungen Jahren das Theater besuchen durfte, denn ein anderer Hoftapezierer, also ein unmittelbarer Kollege seines Vaters, war damals Vorsteher der Confrérie de la Passion, in deren Eigentum das an eine Schauspielergesellschaft vermietete Hotel de Bourgogne stand. Die Mitglieder der Bruderschaft bezogen „für sich, ihre Angehörigen und Freunde" Freiplätze, die gewiß manchmal auch der Familie Poquelin zugute kamen.

Allmählich wurde das Leben des Knaben durch eine ernstere Beschäftigung in Anspruch genommen. Bestimmte Angaben sind uns zwar nicht erhalten, aber es ist anzunehmen, daß er, wie es

bei den Kindern seines Standes üblich war, etwa seit dem sechsten Jahre die Pfarrschule besuchte. Der Unterricht, der in den Stunden von acht bis elf Uhr vormittags und von zwei bis fünf Uhr nachmittags stattfand, erstreckte sich auf die Anfangsgründe der Religion, Lesen in der Muttersprache, eventuell sogar im Lateinischen, Rechnen und Gesang. Daß der kleine Jean-Baptiste schon in diesen Klassen seine gute Begabung zeigte, ist anzunehmen, sonst würde der Vater sich schwerlich entschlossen haben, ihn später auf das teure Kollegium zu senden.

Jean Poquelin mit seinen vier kleinen Kindern konnte nicht dauernd ohne eine Hausfrau auskommen. Es ist begreiflich, daß der neununddreißigjährige Mann nach Ablauf der Trauerzeit zu einer zweiten Ehe schritt, und zwar mit Catherine Fleurette. Auch von ihrer Person sind wir außerstande, etwas zu sagen. In der herzlosen Béline, Argans zweiter Gattin im „Eingebildeten Kranken", hat man ihr Abbild finden wollen; mit demselben Recht und derselben Wahrscheinlichkeit hätte man auf die liebenswürdige Elmire verfallen können, dieses Muster einer Ehefrau und Stiefmutter im „Tartuffe". Es muß dahingestellt bleiben, ob sie ihre Pflichten an den Kindern Marie Cressés gut oder schlecht erfüllte; einen großen Einfluß kann sie keinesfalls auf den heranwachsenden ältesten Sohn ihrer Vorgängerin ausgeübt haben. Dazu dauerte die Ehe zu kurz. Catherine schenkte ihrem Gatten zwei Töchter, von denen die erstere 1636 auf den Namen der Mutter getauft wurde, die nächste zwei Jahre später zur Welt kam. Diese Geburt kostete der jungen Frau das Leben, und auch das Kind siechte bald dahin, während die ältere Tochter heranwuchs, um nach erreichter Großjährigkeit in ein Kloster zu treten. Jean Poquelin war nach zwei und einem halben Jahre zum andern Male Witwer.

Sein ältester Sohn Jean-Baptiste hatte um diese Zeit wohl in dem väterlichen Geschäft die Lehre als Tapezierer durchgemacht, denn daß er ursprünglich zu diesem Berufe bestimmt und in ihm auch ausgebildet war, unterliegt keinem Zweifel, da er zum mindesten

von 1669 bis zu seinem Tode das Amt eines Hoftapezierers selber verwaltet hat. Im Jahre 1637 verschaffte ihm der Vater die Anwartschaft auf diese Stelle und am 18. Dezember wurde der Dichter als zukünftiger Hoftapezierer und königlicher Kammerdiener vereidigt. Daß allerdings damals noch die Absicht bestand, den Fünfzehnjährigen dauernd bei Tapeten und Polstermöbeln festzuhalten, kann aus guten Gründen bezweifelt werden. Es handelte sich wahrscheinlich nur darum, der Familie für alle Fälle das vielumworbene Amt zu erhalten, und da der zweite Sohn erst acht Jahre zählte, mußte einstweilen der ältere einspringen. Denn ganz im Widerspruch mit dem Lehrgang eines Tapezierers hatte Vater Poquelin seinen Sohn, vermutlich schon im Jahre vorher, auf das Collège de Clermont geschickt, die vornehmste, teuerste und beste Bildungsanstalt des damaligen Frankreich. Es ist anzunehmen, daß der geniale Knabe keine Neigung für das alltägliche Handwerk verspürte und daß seine Begabung auch den Vater überzeugte, er sei zu etwas Höherem bestimmt. Die Idee, daß Jean Poquelin seinen Erstgeborenen studieren ließ, nur um ihm eine für sein Tapezierergewerbe völlig zwecklose bessere Bildung zu geben, ist absurd. Auf jeden Fall wäre der Besuch einer Hochschule das beste Mittel gewesen, um dem aufstrebenden Jüngling den väterlichen Beruf völlig zu verleiden. Schon damals muß der Alte zum mindesten mit der Möglichkeit gerechnet haben, daß sein Sohn eine wissenschaftliche Laufbahn einschlug.

Das Collège de Clermont oder, wie es später genannt wurde, das Collège Louis-le-Grand, war 1618 von den Jesuiten eröffnet worden und erfreute sich eines außerordentlich zahlreichen Zuspruchs. Im Jahre 1650 wurde es von hundertsechzig Externen und vierhundert Pensionären besucht, zu deren Erziehung und Verpflegung dreihundert Beamte und etwa hundert Diener erforderlich waren. Unter den Schülern befanden sich Söhne aus den ersten Familien des Landes, ein Soubise, Montmorency, Rohan, Richelieu, ja sogar der aus königlichem Geblüt stammende junge Prinz von Conti. Gerade der letztere besuchte die Anstalt in derselben Zeit

wie Molière und besitzt für diesen eine besondere Wichtigkeit, da beide im späteren Leben wieder zusammentrafen. Man hat daraus das Gerücht einer Jugend- und Schulfreundschaft zwischen dem Tapezierer- und dem Fürstensohn aufgebaut. Doch daran ist nicht zu denken. Der Prinz war um acht Jahre jünger als Jean-Baptiste Poquelin, und wenn es trotzdem möglich ist, daß beide in derselben Klasse saßen, so hielten doch die frommen Väter außerhalb des Unterrichts ihre vornehmen Renommierzöglinge weitab von der großen Herde. Das einzige Gefühl, das Molière seinem prinzlichen Mitschüler gegenüber empfinden konnte, war allenfalls das der Zurücksetzung. Jener wurde wie alle Knaben aus der Aristokratie in jeder Weise begünstigt; er übersprang wohl gar wie Bussy-Rabutin, der selbst nicht wußte, wie er zu dieser Auszeichnung kam, eine ganze Klasse, während der Handwerkersohn mit seiner mangelhaften Vorbildung gewiß gründlich arbeiten mußte, um sein Ziel zu erreichen. Conti durfte sich auch 1644 im Alter von fünfzehn Jahren den Titel eines maître ès-arts durch öffentliche Dissertation erwerben, während der Dichter offenbar durch die beträchtlichen Ausgaben verhindert wurde, diese kostspielige Probe auf seine Kenntnisse abzulegen.

Das Collège bestand aus fünf Klassen, von denen zwei der Grammatik, zwei den humanistischen Wissenschaften und die letzte der Philosophie gewidmet waren. Im Vordergrund des Unterrichts stand das Lateinische, ohne daß jedoch wie in vielen Klosterschulen die Muttersprache darüber vernachlässigt wurde. Griechisch dagegen nahm eine untergeordnete Stellung im Lehrplan ein, so daß Molière eine Kenntnis des Aristophanes, wenigstens im Original, nicht besessen haben dürfte. Die römischen Komödien des Plautus und Terenz dagegen wurden mit Eifer und Verehrung studiert, bei besondern festlichen Gelegenheiten sogar durch die Schüler dargestellt. Da jedoch nur die Pensionäre an den Aufführungen teilnahmen, so ist es ausgeschlossen, daß unser Dichter hier die erste Probe seiner Schauspielkunst zum besten gab. Außer den Sprachen wurde noch Logik, Metaphysik, Mathematik und Physik betrieben.

Poetische Übungen, bei denen die besten Gedichte Preise empfingen, wurden eifrig abgehalten, ja sogar die Tanzkunst brachten die Jesuiten ihren Schülern bei, und neben der Aufführung von Komödien fanden solche von Balletts statt. Abgesehen von der Philosophie, die sich noch in den abgelebten Formen der scholastischen Aristoteleserklärung bewegte, entsprach der Unterricht der frommen Väter modernen Bedürfnissen und stand auf der Höhe der Zeit. Der schädliche, schwächende Einfluß, den ihre Erziehung auf die Gesamtheit der Nation ausübte, kam natürlich bei dem einzelnen Schüler nicht zur Erscheinung. Selbst Voltaire, der achtzig Jahre später das Collège Louis-le-Grand besuchte, rühmt die Hingabe, den Geschmack und das sichere Urteil seiner Lehrer, ein Lob, das auch den Erziehern Molières zuerkannt werden darf. Pater Le Moyne, der Verfasser eines frommen Heldensanges „Saint-Louis“ oder „La Sainte-Couronne reconquise“, zeichnete sich unter ihnen aus. Wenn er auch selbst keinen Unterricht erteilte, so nahm er doch als Regent und Prediger einen wichtigen Platz an der Anstalt ein und hatte in dieser Stellung sicher Gelegenheit, auf die Phantasie der Zöglinge zu wirken. Die tüchtige Bildung, die Molière auf allen Wissensgebieten in seinen Werken bekundet, verdankt er dem Jesuitenkolleg. La Grange mag nicht unrecht haben, wenn er in seiner biographischen Skizze das Ergebnis dieser Lehrjahre in die Worte zusammenfaßt: „Der Erfolg seiner Studien war derartig, wie man es von einem so glücklich begabten Geiste erwarten durfte. Zeichnet er sich schon durch seine humanistische Bildung aus, so wurde er noch bedeutender als Philosoph. Die Neigung, die er für die Poesie besaß, veranlaßte ihn, die Dichter mit besonderem Eifer zu studieren. Er beherrschte sie völlig, besonders die Werke des Terenz, den er sich als bestes Muster erwählt hatte.“

Das Lob Molières als eines schulmäßigen Philosophen erweckt Bedenken. Von einer bei den Jesuiten erworbenen Weltweisheit findet sich in seinen Komödien keine Spur, im Gegenteil, der Dichter verspottet den Formelkram der Scholastik und der Aristoteliker, wo

immer sich eine Gelegenheit bietet. Vermutlich hat er überhaupt nur die vier unteren Klassen des Collège besucht, während er für die oberste, die Philosophie, einen besseren Ersatz außerhalb der Anstalt fand, und zwar durch einen seiner Mitschüler Chapelle, den unehelichen Sohn eines hohen Finanzbeamten Luillier. Dieser huldigte einem ausgesprochenen zynischen, ja schmutzigen Epikuräertum, und wenn auch nicht diese Anschauung selbst, so war es doch wohl die ihr zugrunde liegende freigeistige Richtung und Abneigung gegen die alte Schule, die den Rechnungsrat mit dem Philosophen Gassendi zusammenführten. Beide Männer bereisten im Jahre 1628 gemeinsam Holland, Belgien und England und blieben trotz der verschiedenen Lebensauffassung in Freundschaft verbunden. Als der Philosoph 1641 sich in Paris niederließ, übergab ihm Luillier seinen natürlichen Sohn, den er aber wie ein rechtmäßiges Kind erzog und nur aus äußeren Gründen noch nicht adoptiert hatte, zum Unterricht. Der junge Poquelin und ein anderer Altersgenosse hatten das Glück, diesen Belehrungen beiwohnen zu dürfen, zu denen sich als Dritter im Bunde ein nicht ganz willkommener Gast, der wilde Junker Cyrano von Bergerac drängte, der durch Rostands nach ihm benanntes Drama eine nachträgliche, allerdings wenig berechtigte Berühmtheit erlangt hat.

Gassendi war von Haus aus Geistlicher, und diese Erziehung und Stellung verhinderten ihn, die letzten Folgerungen aus seiner Lehre zu ziehen. Vor den Geboten der Kirche macht er demütig Halt, und nur innerhalb der von ihr gewiesenen Grenzen zeigt er Kühnheit und Unerschrockenheit der Überzeugung. Seine Gegner warfen ihm Furcht und Heuchelei vor, doch mag sein Charakter auch nicht frei von Schwäche sein, Unaufrichtigkeit war dem Manne fremd. An Bedeutung steht er weit hinter seinem größeren Zeitgenossen Descartes zurück, dessen idealistischem Rationalismus er eine sensualistische Theorie gegenüberstellte, die ihn mit dem Engländer Hobbes in Verbindung brachte. Auch mit Galilei stand er in regem Briefwechsel. Er betonte in seiner Weltanschauung die Rechte der Natur und stützte sich dabei in erster Linie auf

den römischen Dichter-Philosophen Lucrez, dessen Lehrgedicht er auswendig gewußt haben soll. Aus dem Altertum übernahm Gassendi die Atomlehre, die er allerdings durch eine dialektische Spitzfindigkeit mit den Vorschriften der Kirche zu vereinigen verstand. Wie in der Physik, so suchte er auch in der Ethik die Ansichten der Epikuräer zu erneuern. Jedoch weit entfernt von dem groben Materialismus seines Freundes Luillier, erblickt er in der Ruhe des Geistes, in der Freiheit von Unbehagen und der Abwesenheit von Schmerzen das erstrebenswerte Ziel des Lebens. Bayle nennt Gassendi philosophorum literatissimus, literatorum maxime philosophus, also den größten Philosophen unter den Philologen und den größten Philologen unter den Philosophen. Dies spöttische Lob ist berechtigt, insofern die Lehre des Mannes der letzten Durchbildung entbehrt und mehr aus dem Altertum bekannte Wahrheiten wiederholt, statt neue Werte zu schaffen. Nicht in dem, was er aufbaute, sondern in dem, was er zerstörte, liegt die Bedeutung Gassendis. Er bekämpfte auf das schärfste den veralteten Formelkram der damaligen Aristotelesauslegung, deren Unfruchtbarkeit und Geistlosigkeit wie ein Alp auf dem Leben des Jahrhunderts lasteten. Gerade dadurch eignete er sich vortrefflich zum Lehrer der heranwachsenden Jünglinge, und wenn auch Byron im „Don Juan“ erklärt:

> Ungläubig ist Lucrez und viel zu stark,
> als daß er heilsam wär' für junge Magen,

so konnte selbst dieser ketzerische Schriftsteller in der milden und gemäßigten Auffassung Gassendis keinen Schaden anrichten. Mit Hingebung folgten die Schüler seinem Unterricht.

Bei Molière ging die Begeisterung so weit, daß er des Meisters Evangelium, das Lehrgedicht „De rerum natura“ des Römers Lucrez, in das Französische übertrug, den philosophischen Teil in Prosa, den beschreibenden in Versen. Stellen aus dieser Übersetzung sind später in den „Misanthropen“ (II, 5) übergegangen, das Ganze aber hat der Dichter nicht veröffentlicht oder nicht zu veröffentlichen gewagt, und selbst der Verleger, der nach dem Tode

des großen Komikers von dessen Witwe das Manuskript erwarb, soll das freigeistige Gedicht aus Angst vor der Kirche unterdrückt haben. Zweifel an diesen Angaben sind allerdings berechtigt; es ist fraglich, ob die Übersetzung wirklich vollendet wurde, aber wenn sie es war, so müssen wir bedauern, daß das interessante Jugendwerk uns nicht erhalten ist. Später scheint Molière von der Lehre Gassendis abgekommen zu sein, wenigstens macht sich in den Komödien ein unmittelbarer Einfluß des Philosophen nicht bemerkbar, im Gegenteil, es fehlt im „Don Juan“ und in den „Gelehrten Frauen“ nicht an Spott über dessen Richtung. Immerhin schuldet der Dichter dem Lehrer seiner Jugend nicht wenig. Die verzeihende Milde, die Unabhängigkeit des Geistes, die Freiheit von jedem kirchlichen Dogma, endlich die Verachtung des Aberglaubens, z. B. der Astrologie in den „Amants Magnifiques“, sind Vermächtnisse Gassendis. Auch der scharfe Spott auf die Aristoteliker, dem die Gestalt des gelehrten Pancrace in der „Erzwungenen Heirat“ ihren Ursprung verdankt, mag auf ihn zurückgehen. Von einer Bekehrung des Dichters zu den Ansichten Descartes' kann nicht die Rede sein; diese Annahme beruht auf einer kindischen, von Grimarest weitläufig vorgetragenen Anekdote. In den Grundanschauungen stand Molière sein ganzes Leben hindurch Gassendi näher als dessen großem Widersacher, er neigte mehr zum „Fleisch“ als zum „Geist“, wie die beiden Philosophen sich spöttisch benannten. Die Natur, besonders die menschliche Natur, erscheint ihm ihrem innersten Wesen nach als gut, nicht als sündig und verwerflich wie der Kirche, die Materie nicht als eine Trübung der Vollkommenheit wie den einseitig spiritualistischen Richtungen. Der Dichter geht nicht so weit wie Rousseau, der ein Jahrhundert später die Natur zum absoluten Guten erhob, aber der Mensch, der sich innerhalb gewisser Schranken seiner natürlichen Eingebung und Empfindung überläßt, findet aus sich heraus das Richtige. Von einer schulmäßigen Philosophie, die dem poetischen Schaffen nur hinderlich sein kann, von einem System hat der große Komiker sich glücklicherweise ebenso fern gehalten wie Goethe oder Shakespeare.

Mit seinen Genossen aus dem Gassendischen Kreis blieb Molière in dauernder Verbindung, besonders mit Chapelle. Dieser erfaßte die Lehre des Meisters von der grobsinnlichen Seite und bekannte sich in Nachahmung seines Vaters zu einem derben Epikuräertum, das namentlich in einer starken Vorliebe für den Wein zum Ausdruck kam. Er erwarb sich später den Beinamen des „großen Trunkenboldes aus dem Marais“ — so hieß das Stadtviertel, das er bewohnte — und suchte etwas darin, auch seine Gefährten zum Becher zu bekehren. Mit Stolz konnte er einst seinem Freunde, dem Marquis de Jonsac, von einem Gelage im „Kreuz von Lothringen“ berichten, bei dem auch Molière ein Glas über den Durst zu sich nahm, und ein anderes Mal gelang es ihm sogar, den nüchternen Boileau betrunken zu machen. Eine günstige Vermögenslage überhob Chapelle der Notwendigkeit, einen bestimmten Beruf zu ergreifen. Dadurch fehlte dem leichtsinnigen Menschen der feste Halt, und seine reiche Begabung zersplitterte sich in unbedeutenden Nichtigkeiten. Er genoß sein Leben, trank, liebte, verfaßte ab und zu einige zierliche Gedichtchen, beschrieb seine Reise durch das südliche Frankreich teils in Prosa, teils in recht gewandten Versen, die von gutem Geschmack und feinem Sprachgefühl zeugen. Das blieb aber seine größte Arbeit. Wenn er auch keine bedeutendere Leistung zustande brachte, so wurde er doch seines sicheren Urteils wegen von den besten Männern der Zeit geschätzt und auf Grund seiner unverwüstlich guten Laune in dem Kreis der Boileau, Racine und Lafontaine gern gesehen. Sein höchster Ruhm besteht darin, daß er Molière als einer der ersten aufrichtig bewunderte und selbst in den trübsten Tagen dem Freunde getreulich zur Seite stand. Der Dichter scheint überhaupt den Verkehr mit fröhlichen, sorglosen Genußmenschen geliebt zu haben. Neben Chapelle gehören später d'Assoucy und Lafontaine zu seinen Bekannten, die wie jener den glücklichen Leichtsinn und die ungetrübte Heiterkeit besaßen, über die der große Komiker zwar auf der Bühne, nicht aber im Leben verfügte.

Bernier, der zweite Genosse aus dem Gassendischen Kreis, war aus anderm Holze. Nur in der untergeordneten Stellung

eines Famulus des Meisters nahm er an den Vorlesungen teil. Desto treuer hat er das Vermächtnis seines Lehrers bewahrt. Wenn dieser selbst seine Philosophie nicht veröffentlichte, so unterzog Bernier sich später dieser Pflicht und legte in zwei Werken 1678 und 1682 die Ansichten Gassendis nieder. Er bildete sie sogar weiter und scheint persönlich zu einem überzeugten Atheismus gelangt zu sein. Durch große Entdeckungsfahrten nach Indien und Persien schuf er sich einen geachteten wissenschaftlichen Namen. Trotz der langen Trennung blieb er mit seinen einstigen Studiengenossen im Verkehr und so oft er nach Paris kam, suchte er Molière auf. Es ist überhaupt ein glänzendes Zeichen für den Charakter des Dichters, daß er so leicht keine Seele verlor, die er einmal gewonnen hatte.

Fraglicher sind seine Beziehungen zu Cyrano de Bergerac, wie überhaupt dessen Teilnahme an Gassendis Unterricht nicht über allen Zweifel verbürgt ist. Der Gascogner Junker war damals schon ein bekannter Schriftsteller. Er führte ein wildes Leben, war als Duellant berüchtigt und warf sich dazwischen mit seiner ganzen südländischen Begeisterung auf die Poesie. Trauerspiele, Satiren, Possen und Schwänke strömten aus seiner ergiebigen Feder. Trotz mancher Vorzüge sind sie infolge einer gesuchten Häufung von Geist, Witzen und Wortspielen ungenießbar. Nur eines seiner Stücke, der „Pédant joué“ ist der Vergessenheit entgangen, nicht des eigenen Wertes wegen, sondern weil Molière ihm zwei Szenen für „Scapins Schelmenstreiche“ entnommen hat. Vermutlich hat ein persönlicher Verkehr zwischen den beiden Altersgenossen bestanden, solange unser Dichter in Paris weilte. Als er später nach langer Abwesenheit die Vaterstadt wieder betrat, war Cyrano schon seit drei Jahren tot. Er starb 1655, nur fünfunddreißig Jahre alt; immerhin hatte er seine Pflicht als Vorläufer eines Größeren erfüllt.

Nach Abschluß seiner philosophischen Studien widmete der junge Jean-Baptiste sich der Rechtswissenschaft; es kann angenommen werden, daß er zu dem Entschluß gelangt war, sich die Advokatur

als Lebensberuf zu wählen. Paris besaß keine Juristenfakultät. Zwar wurde kanonisches Recht an der Sorbonne gelesen, aber das Examen selbst mußte in Poitiers oder Orléans abgelegt werden. Besonders in letzterer Stadt nutzten die Professoren dies Monopol nach Kräften aus, um aus der Verleihung der juristischen Würden einen einträglichen Handel zu machen. Im Jahre 1651 wird ihr Verfahren in folgender Weise geschildert: „Die Grade werden verteilt, ohne daß auf die Studienzeit, die in den Statuten angeordnet ist, geachtet wird. Weder die persönliche Würdigkeit der Bewerber wird untersucht, noch werden die feierlichen Formen und die sachlichen Anforderungen eingehalten. Das Geld allein, das man den Kandidaten abnimmt, genügt zu ihrer Zulassung. Eine Prüfung findet überhaupt nicht statt, desto mehr aber blüht das Geschäft.“ Damit stimmt überein, was Charles Perrault berichtet, der etwa zehn Jahre nach Molière sein Examen in Orléans bestand. Er und zwei Genossen kamen in übermütigster Laune spät am Abend in der Stadt an und wünschten sich sofort der Prüfung zu unterwerfen. Gegen zehn Uhr nachts holten sie einen Universitätsdiener aus dem Bett, der sich ausschließlich nach ihren Geldmitteln erkundigte. Da die jungen Herren den notwendigen Betrag bei sich führten, so weckte er drei Professoren, die mit ihren Nachtmützen auf dem Kopfe, beim Schein einer dürftigen Kerze einige Fragen an die Kandidaten richteten, auf die eine Antwort nicht erfolgte. Trotzdem erklärten die gefälligen Examinatoren, seit zwei Jahren hätten keine so geistreiche und gut unterrichtete Studenten vor ihnen gestanden. Unterdessen wurde von dem Diener das Geld nachgezählt, und damit war die Prüfung erledigt, so daß die neu gebackenen Lizentiaten der Rechte schon bei Tagesbruch die Heimreise antreten konnten. Auch bei Molières Examen scheint man mehr auf die Gebühren als auf das Maß der vorhandenen Kenntnisse geachtet zu haben, wenigstens heißt es in der Schmähschrift „Élomire hypocondre“, die 1670 gegen den Dichter verfaßt wurde:

Im Jahre vierzig oder etwas früher
verließ er dümmer als zuvor die Schule.
Sein Vater hörte, daß in Orléans
ein jeder Esel sich für blanke Batzen
die Doktorwürde kaufen könne,
und schickte darum auch den seinen hin,
ließ durch das Geld ihn dort zum Doktor machen
und da er hoffte, daß er Geld verdiene,
macht er zum Advokaten ihn.

(Übersetzung teilweise nach Lotheißen.)

Trotz des gehässigen Charakters der Schrift kann die so bestimmt auftretende Angabe, daß Molière die Rechtsanwaltschaft ergriff, nicht erfunden sein. Der Dichter hat sein juristisches Examen gemacht, und seine Kenntnisse scheinen nicht so dürftig gewesen zu sein, wie nach den zitierten Versen oder der Leichtigkeit der Prüfung zu erwarten wäre. In den beiden Possen „Herr von Pourceaugnac“ und „Scapins Schelmenstreiche“ zeigt er sich noch ein Menschenalter später in der Jurisprudenz genau bewandert, die Namen der klassischen römischen Juristen, der Glossatoren und der französischen Pandektisten bis auf den berühmten Cujacius sind ihm geläufig, und im „Eingebildeten Kranken“, wo es gilt, die positive Gesetzesbestimmung zu umgehen, die die Erbeinsetzung einer zweiten Frau zu Nachteil der Kinder aus erster Ehe untersagt, beweist er sogar gründliche Vertrautheit mit den advokatorischen Schlichen. Daß der Dichter auch den Versuch machte, sich nach der Prüfung als Anwalt in Paris zu betätigen, kann nach „Élomire hypocondre“ keinem Zweifel unterliegen, denn in der Fortsetzung der Stelle heißt es:

Doch hört, wie undankbar er sich benahm:
Statt zu studieren, eifrig zu plädieren,
und sei's aus Liebe zu dem Vater nur,
erschien er einmal nur in dem Palais.

Daß der junge Mann an der trockenen Rechtswissenschaft keine Freude fand, kann nicht Wunder nehmen. Der Dichter kündigte sich in seiner Brust an. Die Sturm- und Drangperiode des neunzehnjährigen Genies beginnt. Gerade in dieser Periode lassen die

Quellen uns völlig im Stich; das Wenige, das man ihnen aber entnehmen kann, beweist, daß Jean-Baptiste mit dem Freunde Chapelle und anderen leichtfertigen Genossen ein wildes Leben führte, das in der Kneipe zur „Grünen Eiche" seinen Mittelpunkt fand. Besonders das Theater scheint es ihm angetan zu haben, er fühlte erst unbestimmt, dann stets klarer und deutlicher, daß seine eigene Zukunft auf den Brettern lag. Der Drang zur Bühne wurde immer mächtiger, nach einer allerdings fragwürdigen Angabe trat er so gewaltig auf, daß der Jüngling selbst bereit war, bei dem Gaukler Orviétan eine Rolle, und wenn es die schlechteste war, zu spielen. Mag diese Nachricht, die wieder aus der schon erwähnten Schmähschrift stammt, erfunden sein, sie bezeugt, wie stark sein Bedürfnis nach dem Theater war. Daß der Vater Jean Poquelin dies Treiben seines Sohnes mit Entsetzen sah, ist mehr als begreiflich. So viel Geld war für das Studium und das kostspielige Examen geopfert worden, und nun war es mit der Anwaltschaft wieder nichts! Dann mußte der ungeratene Jean-Baptiste eben in den Tapeziererladen; auf ein neues Experiment wollte sich der alte Poquelin gewiß nicht einlassen. Eine günstige Gelegenheit bot sich, den jungen Mann aus Paris und seiner schlechten Gesellschaft zu entfernen und ihm zu gleicher Zeit das Handwerk in möglichst angenehmem Lichte zu zeigen. Im Jahre 1642 unternahm Ludwig XIII eine größere Fahrt nach dem Süden des Landes. Zwei Hoftapezierer mußten ihn wie immer begleiten, und da gerade Jean Poquelins Dienstzeit war, schickte dieser seinen ältesten Sohn, der ja schon seit einiger Zeit die Anwartschaft auf das Hofamt besaß. Diese Reise des Dichters ist allerdings schlecht beglaubigt, Einzelheiten fehlen völlig, und es beruht auf einer willkürlichen Annahme, daß er unterwegs in Montfrin bei Nimes die Frau kennen gelernt habe, die den entscheidenden Umschwung in seinem Leben bringen sollte, Madeleine Béjart. Immerhin fällt das Zusammentreffen beider in diese Zeit und ob es nun in oder außerhalb Paris stattfand, ist von untergeordneter Bedeutung. Nicht daß Molière ihr zuliebe Schauspieler wurde, wie sein

ältester Biograph erzählt; den Schritt tat er unter dem Zwange seiner innersten Natur und Begabung. Aber sie war es, die den schwankenden Entschluß des Jünglings zur Reife brachte und ihn endgültig zu einer Laufbahn bestimmte, die er auch ohne sie früher oder später unter allen Umständen eingeschlagen hätte.

Madeleine Béjart war 1618 als Tochter eines kleinen Unterbeamten in der Forstverwaltung geboren, war also um vier Jahre älter als Molière. Der Vater Joseph Béjart wird in einigen Aktenstücken als Sieur de Belleville bezeichnet, und der klangvolle Name dieser wohl nur auf den Brettern belegenen Seigneurie legt die Vermutung nahe, daß er zum mindesten zeitweilig als Komödiant aufgetreten ist. Die Neigung zum Theater lag also in der Familie. Doch weder die Kunst noch der bürgerliche Beruf des alten Béjart erwiesen sich als gewinnreich, sondern die häuslichen Verhältnisse waren recht unerfreulich. Seine Gattin Marie Hervé schenkte ihm eine zahlreiche Kinderschar, von der allerdings viele im frühesten Alter verstarben, und wenn sie auch persönlich ein Häuschen in Paris und einen kleinen Hof in der Umgebung besaß, so war das Vermögen ihres Mannes negativer Natur, und als er im Jahre 1643 verschied, trat die vorsichtige Witwe, zugleich als Vertreterin ihrer fünf überlebenden Kinder, den Nachlaß nur mit der Rechtswohltat des Inventares an. Es stand also zu fürchten, daß die Schulden die Aktiva überwogen. Die älteste Tochter fühlte, kaum dem Kindesalter entwachsen, das Bedürfnis, aus dem häuslichen Elend herauszukommen. Das Theater lockte sie. Vielleicht war es der Dichter Tristan l'Hermite, damals auf tragischem Gebiet ein ernsthafter Rival des großen Corneille, der ihre Begabung erkannte und sie für die Bühnenlaufbahn bestimmte. In einem Gedicht, das an Madeleine gerichtet sein kann, ruft er einem jungen Mädchen zu:

> Warum verschmähst du diesen Stand
> als schädlich deinem Rufe?
> Heut wandert Ehre Hand in Hand
> und Ruhm mit dem Berufe.

Wann sie die erste Probe ihres Talentes ablegte, ist unbekannt, doch sehr frühzeitig muß es gewesen sein, denn schon 1636, also zu einer Zeit, als Madeleine erst achtzehn Jahre zählte, druckte der Dichter Rotrou einige Verse ab, die sie ihm zum Lobe seiner Tragödie „Der Tod des Herkules“ gewidmet hatte:

> Im Tod des Herkules lebst du für immerdar,
> der deinen Ruhm der Welt sowie dem Himmel kündet
> und ein Gedächtnis dir für alle Zeiten gründet.
> Sein Scheiterhaufen wird dir selbst zum Hochaltar.

Der Vierzeiler setzt voraus, daß die jugendliche Verfasserin dem Theater nahe stand, ja die schöne Begeisterung ist wohl von dem egoistischen Wunsch nach einer guten Rolle getragen, die die ehrgeizige Künstlerin von dem Dichter erhoffte. In demselben Jahre befand sich Madeleine, die vor der Zeit für großjährig erklärt worden war, schon in der Lage, ein Haus mit Garten für den Betrag von viertausend Livres zu kaufen, von dem sie allerdings bloß die Hälfte in barem Gelde erlegte. Obgleich dies Vermögen nur aus einer unlauteren Quelle stammen konnte, so traten doch sehr ehrenwerte Männer und Verwandte der Béjarts, darunter ein Prokurator und Parlamentsadvokat als Zeugen bei dem Geschäfte auf. Der überraschende Reichtum bildete wohl die Frucht einer Liebschaft, die die Schauspielerin mit dem Baron Esprit de Rémond de Modène angeknüpft hatte, einem leichtfertigen, abenteuersüchtigen, aber nicht unbegabten Genußmenschen aus dem frivolen Kreise, der sich um den Bruder des Königs Gaston von Orléans scharte. Modène machte selber Verse und besaß sein ganzes Leben hindurch ein reges Interesse für die Literatur und das Theater, ein noch regeres allerdings für die ausübenden Künstlerinnen. Der ungesetzlichen Verbindung entsproßte 1638 eine Tochter Françoise. Der Vater trieb die Schamlosigkeit so weit, daß er, obgleich seine rechtmäßige Gattin noch am Leben weilte, seinen kleinen Sohn bei dem im Ehebruch erzeugten Kinde Patenstelle übernehmen ließ, und mit ebenso unglaublicher Dreistigkeit gab sich die Mutter Madeleines zu diesem Amte her. Der Baron verstrickte sich bald

darauf mit seinem Gönner Gaston in eine Verschwörung gegen den König, und da das planlose Unternehmen von Richelieu leicht niedergeschlagen wurde, zog er es vor, aus Frankreich zu flüchten. Damit war die Verbindung mit seiner Geliebten vermutlich beendet. Als er vom Ausland nach kurzer Abwesenheit heimkehrte, blieb er vorsichtigerweise der Hauptstadt fern und scheint sich in der Provinz bald mit einer neuen Freundin, der Schwägerin des Dichters Tristan, Marie Courtin, getröstet zu haben, die sogar eine Verwandte der Béjarts war. Auch Madeleine nahm den Bruch nicht tragisch. Eine allerdings verdächtige Quelle erzählt, sie sei nach dem Süden gegangen und habe dort das Glück vieler junger Leute gemacht. Es ist wohl möglich. Bei all ihrer praktischen Veranlagung war sie eine leidenschaftliche Natur. Ihre Fehltritte können nicht beschönigt werden, sie selber hat sie, z. B. die Geburt ihres unehelichen Kindes, mit einer Offenheit, die jede Heuchelei verschmähte, zur Schau gestellt, wie sie auch im Gegensatze zu der damaligen Gepflogenheit ihren bürgerlichen Namen auf der Bühne beibehielt. Unbedenklich verkehrte sie später wieder freundschaftlich mit Modène, ja dessen neue Geliebte konnte sogar als Mitglied in die Schauspielertruppe der alten eintreten. Als Madeleine um 1642 Molière kennen lernte, war sie auf jeden Fall nicht bei ihrer ersten Liebschaft. Wenn auch ihr rotes Haar verspottet wurde, muß sie doch schön gewesen sein, und mit ihren ungebundenen Sitten, ihrer mannigfaltigen Erfahrung und den Triumphen, die sie schon auf der Bühne errungen hatte, ist es wohl begreiflich, daß sie auf das leicht entzündbare Herz des um vier Jahre jüngeren Dichters einen tiefen Eindruck machte. Dazu kam die gleiche Begeisterung für die Kunst und für das Theater, die die Brust der beiden Liebenden beseelte. Damals übernahm Madeleine noch heroische Rollen, während sie später in der Hauptsache als Soubrette auftrat. Einige Stücke, die sie verfaßte oder wenigstens für die Bühne bearbeitete, steigerten ihren Ruhm. Eine gewöhnliche Frau war sie auf jeden Fall nicht, und bei all ihren Fehltritten muß es ihr zugute gehalten werden, daß sie

Molière eine treue Anhängerin und hingebende Gefährtin in guten und schlechten Tagen blieb, selbst als die Jugendneigung längst erkaltet war.

Damals lohte die Leidenschaft beider in hellen Flammen, und die Wirkung dieser Liebe auf das Leben des Dichters ließ nicht lange auf sich warten. Am 6. Januar 1643 erklärte Jean-Baptiste seinem Vater, daß er auf die Anwartschaft auf die Hoftapezierer-stelle verzichte und zugleich erteilte er ihm eine Quittung über den Betrag von sechshundertdreißig Livres, die er zu einem bestimmten, bekannten Zweck empfangen zu haben bescheinigt. Dieser bekannte Zweck war die Gründung eines Theaters. Daß Jean Poquelin den Entschluß des Jünglings mit der höchsten Entrüstung auf-nahm, ist mehr als begreiflich. Sein Sohn, das Kind ehrbarer Bürgersleute, ein studierter junger Mann und fertiger Advokat, wollte unter die Komödianten gehen! Das war eine nieder-schmetternde Offenbarung. Es wird denn auch erzählt, er habe alles aufgeboten, um ihn von diesem entsetzlichen Schritte zurück-zuhalten, selbst hinter einen seiner ehemaligen Schulmeister habe er sich gesteckt. Doch mit so wenig Erfolg, daß dieser, statt den ungeratenen Zögling zu bekehren, von dessen Kunstbegeisterung hingerissen wurde und sich selber dem geplanten Unternehmen anschloß. Unter den Mitgliedern des neuen Theaters findet sich ein gewisser George Pinel, ein ehemaliger Schreiblehrer, der intime Beziehungen zu dem alten Poquelin unterhielt: es mag also an dieser Anekdote etwas Wahres sein.

Im Gegensatz zu dem reicheren Zweig der Familie, die den angehenden Künstler aus ihren Reihen strich, hat sich Jean Poquelin bald mit seinem Sohne verständigt, so schwer dessen Berufswahl ihn auch kränken mochte. Die Summe, die er ihm freiwillig auszahlte, liefert den Beweis. Die Großjährigkeit be-gann nach damaligem Recht erst mit dem vollendeten fünfund-zwanzigsten Lebensjahr, der Dichter zählte 1643 aber erst einund-zwanzig. Er konnte also selbst auf die Erbschaft seiner Mutter keinen gesetzlichen Anspruch erheben, und wenn er etwas erhielt

so verdankte er es ausschließlich dem Entgegenkommen seines Vaters. Es ist ein Zeichen von großer Milde, daß dieser für Theaterzwecke überhaupt Geld flüssig machte, einer Milde, die die meisten Väter in ähnlichen Fällen nicht beweisen würden. Vom Standpunkt des Alten war die Summe weggeworfen, wie hätte der einfache Tapezierer das Genie seines Sohnes erkennen und dessen zukünftige Größe voraussehen können, zumal da die Anfänge seinen schlimmsten Befürchtungen Recht gaben? Die Beziehungen zwischen Vater und Sohn sind, wie sich aus den Tatsachen ergibt, weder damals noch später abgebrochen worden. Der Übergang zur Bühne geschah, wenn auch kaum unter Zustimmung, so doch unter Duldung des Alten, er ließ es geschehen, daß aus Jean-Baptiste Poquelin, dem Tapezierersohn, der Sieur de Molière wurde.

Was den jungen Schauspieler veranlaßte, sich gerade diesen Künstlernamen beizulegen, ist unbekannt. Es gab einen Dichter François de Molière, dessen Romane sich damals einer gewissen Beliebtheit erfreuten, auch einen königlichen Ballettmeister und Musiker Louis de Mollier, dessen Name wie der des großen Komikers ausgesprochen und häufig auch geschrieben wurde, aber zu beiden Männern besaß Jean-Baptiste keine nachweisbaren Beziehungen. Im Gegenteil, wenn diese von dem neuen Namensvetter überhaupt Kunde erhielten, so waren sie gewiß empört, daß ein kleiner, unbekannter Komödiant es wagte, ihren geachteten Namen auf die Bretter zu schleppen. Nach einer Vermutung soll die neue Benennung der Kneipname des Dichters gewesen sein, den er in dem trunkfrohen Kreise Chapelles führte. Einen Beweis gibt es dafür nicht, aber wie dem auch sei, Jean-Baptiste Poquelin hat den Namen Molière, der zum erstenmal in einer Urkunde vom 28. Juni 1644 auftaucht, zu Ehren gebracht.

Sein Entschluß, Schauspieler zu werden, muß eine andere Beurteilung erfahren als der Shakespeares. Der englische Dichter besaß keinen andern Weg in das Reich der Poesie als durch die Bühne. Dramatische Schriftsteller gab es zu seiner Zeit und in seinem Lande nicht, sondern nur Schauspieler, die das Handwerk von

Theaterstückfabrikanten betrieben. Anders stand es ein halbes Jahrhundert später in Frankreich. Corneille, Rotrou, Tristan l'Hermite, die angesehensten Tragiker jener Zeit, haben niemals die Bühne betreten, sowenig wie die beliebtesten komischen Dichter Desmarets, Thomas Corneille oder Quinault. Die Trennung zwischen dem schaffenden und dem darstellenden Künstler war durchgeführt. Bei Molière ist es nicht die Sehnsucht nach der Dichtung, sondern der Drang nach der bunten Welt des Theaters selber, der ihn auf die Bretter führte. In seinen Adern floß Schauspielerblut, es war ihm ein Bedürfnis, vor den Lampen zu stehen und in eigner Person zu dem Publikum zu sprechen. Shakespeare gab den Beruf auf, sobald er es vermochte; Molière ist ihm sein Leben lang treu geblieben, selbst zu einer Zeit, als die besorgten Freunde ihm rieten, im Interesse seiner erschütterten Gesundheit nicht mehr die Bretter zu betreten, als seine Mittel es ihm längst erlaubten, sich auf die Tätigkeit des Dichters und Schauspieldirektors zu beschränken. Der schaffende Künstler in ihm wurde das Opfer des darstellenden, aber er verdankt der Zugehörigkeit zu dem Theater auch einen großen Teil seiner Erfolge, nicht nur in der Technik und der bühnenwirksamen Ausführung seiner Komödien, sondern vor allem in der lebenswahren Erfassung der dargestellten Gestalten. Seine Menschen sind wie die Shakespeares nicht gedichtet, sondern in jedem Wort und in jeder Bewegung durchlebt. Er schuf sie nicht, indem er sich in ihre Rollen hineindachte, sondern indem er sie auf der Bühne selber spielte. Dichter und Schauspieler sind wie die beiden Seiten einer Medaille, die untrennbar zueinander gehören oder, um das Höchste zu erreichen, gehören sollten. Das Genie beider beruht, wie Dilthey treffend bemerkt, im letzten Ende auf derselben Fähigkeit, auf dem Vermögen der Phantasie, sich in verschiedene Gestalten zu wandeln.

Wenn man sich über etwas wundern muß, so ist es, daß Jean-Baptiste Poquelin den Weg zur Bühne erst in so späten Jahren fand. Die Vorurteile der bürgerlichen Gesellschaft mögen

ihn zurückgehalten haben, die erst unter der Liebe zu Madeleine Béjart dahinschmolzen. Als er endlich nach langen, schweren Kämpfen sein eigentliches Lebenselement gefunden hatte, muß es für ihn eine Erlösung gewesen sein. Die Zeit des Suchens war vorüber. Mochten ihn die Verwandten verachten, er zog die Straße, die er ziehen mußte; mochte schwere Enttäuschung zunächst seiner harren, ein Zurück gab es für ihn nicht und durch Nacht ging die Bahn zum Licht.

Drittes Kapitel

Das Illustre Théâtre

Wie in allen christlichen Ländern Westeuropas gab es auch in Frankreich das ganze Mittelalter hindurch theatralische Aufführungen. Die ältesten sind die Mysterien und Passionspiele, die sich etwa um die Wende des elften Jahrhunderts unmittelbar aus dem Gottesdienste herausbildeten. Neben ihnen tauchten später die sogenannten Moralitäten auf, die schon einen mehr weltlichen Charakter trugen, und im Gegensatz zu diesen beiden ernsten Gattungen die derbrealistischen Farcen, die aus einer Verschmelzung der komischen in die heiligen Handlungen eingeschobenen Zwischenspiele mit den lustigen Vorträgen herumziehender Gaukler hervorgingen. Die Vorstellungen lagen ursprünglich in den Händen der Geistlichen, doch als sie mehr und mehr ihren frommen Charakter einbüßten, gingen sie an verschiedene Bruderschaften über, die sich in allen größeren Orten Frankreichs zur Abhaltung der dramatischen Spiele zusammentaten. In Paris erhielt 1402 eine Gesellschaft von Handwerkern, die Confrérie de la Passion, das ausschließliche Recht, Mysterien aufzuführen, doch ungeachtet dieses Privilegs wagten es andere Vereinigungen, die Konkurrenz aufzunehmen und mit dramatischen Darbietungen vor die Öffentlichkeit zu treten, in erster Linie die Bazoche, eine Verbindung junger Juristen, ferner die Enfants-sans-souci und die Narren, die Sots. Oft recht talentvolle Männer sorgten für das Repertoire der Gesellschaften. Die Bazochiens spielten 1480 die Posse vom Advokaten Patelin, die noch heute auf der Bühne ihre unverwüstliche Komik bewährt. Sie zählte zu ihren Mitgliedern François Villon, vielleicht das größte lyrische Genie Frankreichs, ferner den Dichter Clément Marot, das liebenswürdigste Talent der französischen Früh-

renaissance, während in den Reihen der „Sots“ sich Pierre Gringoire durch Erfindungsgabe und Kühnheit seines Spottes hervortat.

Mit der Regierung Franz' I, der dem aus Italien eindringenden Klassizismus eine Stätte an seinem Hofe bot, bricht die natürliche nationale Entwickelung ab. In den gelehrten Schulen, den Universitäten und den königlichen Schlössern wurde das antike Drama mit Begeisterung aufgenommen, besonders die deklamatorischen Tragödien Senecas und die Komödien Plautus' und Terenz'. Im Vergleich mit diesen Kunstwerken erschienen die volkstümlichen Mysterien und Schwänke roh und rückständig. Die gebildeten Kreise wandten sich von ihnen ab und die neueren Dichter unter der Führung Jodelles suchten ihr Heil in der Nachahmung der alten Klassiker. Doch weder er noch der talentvollere Garnier konnten im Volke Wurzel schlagen, ihre Werke trugen den Charakter von Buchdramen, und wenn sie überhaupt zur Aufführung gelangten, so geschah es nur bei besonderen Gelegenheiten vor einem erlesenen, gebildeten Publikum. Die nationale Bühne blieb den Klassizisten verschlossen und fristete ihr Dasein mit den alten Farcen und Mysterien weiter. Der Inhalt der religiösen Volksstücke entsprach aber nach der Reformation dem Empfinden der Zeit nicht mehr. Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wurde ihre Darstellung der Confrérie de la Passion untersagt, als Entschädigung aber erhielt die Bruderschaft, die sich allein von den mittelalterlichen Gesellschaften eine gewisse Bedeutung bewahrt hatte, das ausschließliche Recht, in Paris dramatische Aufführungen zu veranstalten. An der Stätte eines ehemaligen Palais der burgundischen Herzöge erbaute sie 1548 ein neues Theatergebäude, das den in der Literaturgeschichte Frankreichs wohl bekannten Namen des Hotel de Bourgogne führte. Dort spielten die biederen Handwerker ihre überlebten Moralitäten und Schwänke, als Belustigung des niederen Volkes, unbeachtet von den führenden Geistern und einflußlos auf die literarische und künstlerische Entwickelung des Landes. Das Drama hatte von ihnen nichts zu erwarten.

Von jenseits der Alpen mußte ein neuer Anstoß kommen. Auf Einladung des Königs erschien 1576 eine italienische Schauspielertruppe in Paris, die sogenannten Gelosi, die im Saale des Petit-Bourbon ihre Künste vorführten. Obgleich sie in fremder Sprache spielten und trotz der hohen Eintrittspreise fanden sie begeisterte Aufnahme. Als Leiter der Gesellschaft und erster Liebhaber trat Flaminio Scala auf, in den komischen Rollen zeichnete sich Francesco Andreini aus, und die höchste Bewunderung errang seine schöne und hochgebildete Gattin Isabella. Eine italienische Akademie rechnete es sich zur Ehre, die Künstlerin zu ihrem Mitglied zu ernennen, und der Kardinal Aldobrandini hängte bei einem Feste ihr Bild zwischen denen Tassos und Petrarcas auf. Ihr hinreißendes Spiel mußte in Frankreich um so mehr wirken, als die weiblichen Rollen dort noch von Männern gegeben wurden. Das Repertoire der Italiener umfaßte die gesamte dramatische Literatur von der ernstesten Tragödie bis zu den ausgelassensten Possen und tollsten Gliederverrenkungen, und zwar waren ihre Stücke teils ausgeführte Dramen (commedia erudita), teils improvisierte Stegreifkomödien (commedia dell' arte), bei denen nur der Verlauf der Handlung feststand, der Wortlaut der einzelnen Szenen aber der Erfindungsgabe und dem geistesgegenwärtigen Witz der Schauspieler überlassen blieb. Diese Improvisation hatte eine gewisse Gleichartigkeit der Stücke und der Rollen zur Voraussetzung. Bestimmte Typen bildeten sich aus wie der brummige Alte, der Pantalone, der Pedant, der Doctor Gratiano, der Bramarbas, der Capitano Spavento, der Liebhaber und die Liebhaberin, besonders aber die komischen Dienerchargen wie Arlecchino und Pedrolino, die mit ihrem schlagfertigen Humor und lustigen Clowntricks für die Heiterkeit der Zuschauer sorgten. Durch die Natürlichkeit und Lebendigkeit des Spieles, durch die Pracht der Ausstattung und der Kostüme, sowie durch die Feinheit ihrer Stücke rissen die Italiener die Pariser hin. Die ungeschickten Passionsbrüder konnten den Vergleich mit ihnen nicht aushalten. Auf ihr Privileg pochend, setzten sie zwar durch, daß die Gelosi 1577 die Hauptstadt ver-

lassen mußten, aber von der öffentlichen Gunst getragen, kam 1584 eine andere italienische Gesellschaft, die der Comici confidenti, nach Paris, der 1588 und 1600 wieder die beliebten Gelosi folgten. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts wurde das italienische Theater eine stehende Einrichtung, die mit kurzen Unterbrechungen bis auf die Zeit Voltaires in Paris bestand. Unter den hervorragendsten Künstlern der späteren Periode muß Domenico Locatelli als Komiker, Brigida Bianchi als Liebhaberin und Tiberio Fiorelli mit dem Beinamen Scaramouche erwähnt werden. Eine Inschrift besagt von ihm, er sei der Lehrmeister Molières gewesen, der seine aber die Natur selber.

Die erste Folge der italienischen Gastspiele war, daß die Laien der Passionsbruderschaft den aussichtslosen Kampf gegen die überlegenen Berufskünstler aufgaben. Schon 1578 vermietete die Bruderschaft das Hotel de Bourgogne an gewerbsmäßige französische Schauspieler, die sich bis dahin den Parisern nur außerhalb der Stadtmauern auf den Jahrmärkten zeigen durften. Dieser erste Versuch fiel offenbar nicht zur Zufriedenheit der Confrérie aus, denn noch einmal traten die biederen Handwerker als ausübende Komödianten in die Öffentlichkeit. Doch nur für wenige Jahre, dann war ihre Rolle endgültig ausgespielt und sie beschränkten sich darauf, ihr Haus an wechselnde französische Gesellschaften zu verpachten. Diese, besonders die beliebte königliche Truppe, suchte den Italienern ihre Künste abzulauschen, und wenn sie auch noch auf Jahre hinaus hinter diesen Meistern zurückblieben, ja deren gewandte Improvisation niemals voll erreichten, so sicherte ihnen doch der Gebrauch der Muttersprache die Gunst des großen Publikums. Dichter wie Larivey sorgten durch Übersetzungen aus dem Italienischen für brauchbare Stücke, die Ausstattung besserte sich, die Kostüme wurden prunkvoller, das Spiel freier und natürlicher, die Frauen eroberten sich die Bühne, und nur die derbkomischen Rollen älterer Weiber blieben bis auf die Zeit Molières den Männern vorbehalten. In der wenig beneidenswerten Rolle eines poète à gages, eines von den Schauspielern bezahlten Dichters, kam mit einer dieser wech-

selnden Truppen Alexander Hardy aus der Provinz nach Paris, ein Dramatiker von großem Talent und ungeheurer Fruchtbarkeit. Dieser Tausendkünstler verarbeitete ungefähr die ganze Weltgeschichte in seinen Dramen. In wenigen Tagen, ja wenn es sein mußte in vierundzwanzig Stunden schrieb er eine Tragödie zusammen, und bei dieser Schnelligkeit kann man es nur bewundern, daß er einige ganz brauchbare Dramen zustande bekommen hat. Neben seinen Stücken wurde die Farce gepflegt, die in den beliebten Komikern Turlupin, Gros-Guillaume und Gaultier-Garguille tüchtige Vertreter fand. Den jüngeren Zeitgenossen Hardys gelang es, sich aus der Fron der Schauspieler zu befreien und eine selbständige Stellung als Dichter zu erringen. Théophile de Viau, Desmarets und Mairet besaßen einen höheren literarischen Ehrgeiz und suchten die Wünsche des feineren Publikums zu befriedigen. Ihre Bestrebungen fanden eine tatkräftige Stütze in dem Schauspieler Mondory, dem es nach vielen fehlgeschlagenen Versuchen seiner weniger glücklichen Vorgänger gelang, ein zweites Theater in Paris, das des Marais, zu gründen. Hier wurde das Erstlingswerk des jungen Corneille „Mélite“, hier die klassischen Mustern nacheifernde „Sophonisbe“, hier endlich der „Cid“ aufgeführt, der die literarische Entwickelung zu einem vorläufigen Abschluß bringt.

Die gebildeten Kreise waren dem französischen Theater wieder gewonnen, aber mit ihnen, besonders mit der Akademie, die von Richelieu in diesen Jahren gestiftet wurde, drangen neue Ideen in die Literatur ein. Auf Grund der antiken Studien wird die Forderung der drei angeblich aristotelischen Einheiten erhoben. Es ist ein törichtes Vorurteil, daß der allmächtige Kardinal und die Schriftsteller und Theoretiker, die sich um ihn scharten, den Regelzwang aufstellten, um Corneille zu ärgern und ihm das Dichten zu erschweren. Die strenge Form entspricht durchaus dem französischen Nationalcharakter, sonst hätte sie niemals so rasch in der Tragödie und Komödie zur Herrschaft gelangen können. Racine und Molière stehen ihr kritisch gegenüber, aber von wenigen Ausnahmen abgesehen, beobachten sie die Einheiten genau, und selbst

heute liegen sie, obschon sie seit einem Jahrhundert bekämpft werden und im Prinzip längst überwunden sind, den Dramatikern und dem Publikum Frankreichs im Blut. Mag auch die Theorie des siebenzehnten Jahrhunderts zu weit gegangen sein, die Forderung nach einer zeitlich und räumlich knapp begrenzten Handlung ist nicht künstlich hervorgerufen, sondern entspricht der nationalen Auffassung.

Was Corneille für die Tragödie geleistet, das hoffte er auch für die Komödie zu vollbringen. Wie er nach dem spanischen „Cid" des Wilhelm von Castro seinem Volke das erste Drama gegeben hatte, so sollte aus der „Verdächtigen Wahrheit" Alarcons ein französisches Musterlustspiel entstehen. Der große Name des Verfassers hat von jeher zu einer Überschätzung des Werkes geführt. Der „Lügner" (Le Menteur, 1641) soll ein Charakterlustspiel sein. Wenn es ein solches ist, so sicherlich kein französisches, allenfalls ein spanisches. Nur jenseits der Pyrenäen, bei der überwuchernden Phantasie eines südlichen Volkes kann der Aufschneider, der überhaupt verlernt hat, Wahres und Unwahres zu unterscheiden, ein komischer Charakter sein. Bei den nüchternen Nordfranzosen existiert dieser Typus nicht. Der Lügner bleibt dort ein Ausnahmefall, ein mit einer schlechten, vielleicht auch lächerlichen Eigenschaft behafteter Mensch. Es ist Corneille nicht gelungen, eine nationale Komödie zu begründen, noch eher wäre dieser Ruhm dem Dichter Desmarets zuzuerkennen, dessen „Visionaires" neben unglaublichen Albernheiten doch Ansätze zu einer Charakterkomik aufweisen. Trotz der Bemühungen beider verblieb das Lustspiel in einem chaotischen Zustand, sie vermochten nicht den Faden durch das Gewirr von alten französischen Farcen, von Nachahmungen der Comedia dell' arte, von Übersetzungen schwungvoller spanischer Tragikomödien und von Anpassungen ausgeführter italienischen Intrigenlustspiele zu finden und durch ein aus nationalem Geiste geborenes Werk den Geschmack der gebildeten Kreise und des Volkes auf einen gemeinsamen Hauptnenner zu bringen. Die Verschmelzung dieser verschiedenartigen Elemente blieb einem

Größeren vorbehalten: immerhin hat Molière, wie er später selber eingestand, aus dem „Menteur“ viel gelernt. Die Feinheit der Sprache, die Dezenz, die gefällige Form und der Versuch, den natürlichen Umgangston auf die Bühne zu verpflanzen, stempeln das Werk zu einem bedeutsamen Fortschritt gegenüber der Roheit der älteren Stücke.

Mit der Hebung des Dramas ging eine solche des Schauspielerstandes Hand in Hand. Die ersten Komödianten, die sich in Paris niederließen, waren kaum besser als die herumziehenden Gaukler, die in kleinen Trupps die Provinz durchstreiften, sich heute zusammenfanden und morgen wieder auseinander liefen. Der feste Wohnsitz, den sie erlangten, wirkte vorteilhaft auf ihre Entwickelung. Die besseren Dekorationen bildeten einen gemeinsamen wertvollen Besitz, und die Arbeit unter den Augen von Dichtern wie Corneille oder Tristan festigte das Gefühl der Zusammengehörigkeit und erweckte den künstlerischen Ehrgeiz der Schauspieler. Freilich zogen diese Fortschritte auch erhöhte Ansprüche nach sich, mit denen nicht alle zufrieden waren. Eine Stimme aus Bühnenkreisen jener Zeit klagt: „Herr Corneille hat uns großen Schaden zugefügt. Früher zahlten wir drei Taler für ein Stück, das in einer Nacht angefertigt wurde. Man war daran gewöhnt, und wir verdienten viel. Jetzt kosten uns die Stücke Corneilles eine Masse Geld, und unsere Einnahmen sind gering.“ Doch die schöne Zeit Alexander Hardys war endgültig vorüber; das Theater war zur literarischen Anstalt, die Schauspieler zu Künstlern erwachsen. Richelieu, der eine große Vorliebe für die Bühne besaß, tat viel zur Hebung des Standes. Schon 1636 konnte Corneille in der „Illusion comique“ (V, 5) erklären:

> Das Theater
> steht jetzt so hoch, daß jeder es vergöttert,
> und was man sonst zu eurer Zeit verachtet,
> ist jetzt beliebt bei allen edeln Geistern,
> Paris' Vergnügen, Sehnsucht der Provinzen,
> und unsrer Fürsten beste Unterhaltung,
> des Volkes Liebe und die Lust der Großen.

Und jene selbst, deren erhabne Weisheit
mit ernster Sorge lenkt der Welt Geschick,
sie finden in der Anmut eines Schauspiels
Erholung von der schwergetragnen Last.
Der große König selbst, der Blitz des Kriegs,
des Name man im Lorbeerschmucke fürchtet
an beiden Weltenenden, er geruht,
der Bühne Frankreichs Aug' und Ohr zu leihen.

Die Gunst des Hofes trug viel dazu bei, die Theater und die Stellung der Schauspieler zu verbessern. Sie durften bei den Festen und den königlichen Balletts mitwirken und kamen dadurch in unmittelbare Berührung mit den vornehmsten Aristokraten, ja mit dem Monarchen selber. Ludwig XIII ernannte den italienischen Komödianten Beltrame zum Ehrengardisten, er gewährte den Mitgliedern des Hotel de Bourgogne als seinen Hofschauspielern eine jährliche Unterstützung, ja seine Huld erstreckte sich auf den gesamten Stand, dessen Angehörige als eine besondere Auszeichnung Zutritt zu dem „petit-coucher" erhielten. Im Jahre 1641 trug die Staatsgewalt den veränderten Verhältnissen Rechnung und eine königliche Verordnung bestimmte, daß die Ausübung der Schauspielkunst, die die Untertanen seiner Majestät in harmloser Weise belustige und von schlechteren Vergnügungen fernhalte, niemanden mehr zur Schande gereichen noch seinen Ruf im öffentlichen Leben beeinträchtigen solle. Als Gegenleistung wurde den Theaterleuten aber aufgegeben, keine unzüchtigen Stücke zu spielen. Quinault konnte in seiner „Comédie des Comédiens" von 1655 mit Selbstgefühl einem Vater, der keinen Bühnenkünstler als Schwiegersohn haben will, entgegenhalten:

Recht habt Ihr, was das Schauspiel anbetrifft,
es war dereinst die niedrigste der Künste,
doch damals, als Ihr jung wart, war es voll
von Schmutzereien und würdig Eures Hasses.
Doch unsre besten Geister haben jetzt
durch gute Werke diese Kunst gereinigt,
und statt der Fehler herrscht nun ew'ge Schönheit,
die alle schönen Seelen hoch entzückt.

Die Schauspieler durften stolz sein, ihre rechtliche Gleichstellung hatten sie dank eigner Tüchtigkeit erreicht; gesellschaftlich freilich blieb noch viel von der ehemaligen Geringschätzung und den alten Vorurteilen übrig. Einzelne ausgezeichnete Mitglieder wie Mondory, Rosimont, Molière hatten zwar Zutritt zu den vornehmsten Kreisen, aber nicht als gleichberechtigte Menschen, sondern als Künstler, von denen man eine besondere Unterhaltung erwartete, als aktuelle Sehenswürdigkeiten. Der gute Bürgerstand, der eine strengere moralische Auffassung als der Adel besaß, blieb durch eine weite Kluft von den Komödianten getrennt. Für Männer aus ernsten Berufen wie Ärzte oder Advokaten galt schon der Besuch eines Theaters für schimpflich, geschweige der persönliche Verkehr mit den ausübenden Künstlern, den sich höchstens ein Sonderling und Feind des eigenen Standes wie Molières Hausarzt Mauvillain erlaubte. Zu verwundern war diese Zurückhaltung nicht. Die Sitten der Komödianten, besonders der Damen, waren äußerst locker. Noch 1656 nennt der Schriftsteller Claude le Petit das Hotel de Bourgogne, also das erste Theater von Paris, spöttisch die Stätte, wo zehn Dirnen und ebensoviele betrogene Ehemänner Komödie spielen, und bestätigt damit das vernichtende Urteil Scarrons, der dieselbe Bühne als den Treffpunkt von Schuften und Zusammenfluß der denkbar schmutzigsten Laster bezeichnet. Freilich fehlt es auch nicht an günstigeren Zeugnissen, namentlich in dem Kunstenthusiasten Chappuzeau erwuchs dem Theater und seinen Angehörigen ein warmer Verteidiger. Er rühmt die Frömmigkeit, Sparsamkeit, Rechtlichkeit und Sittlichkeit der Schauspieler, er betont, daß sie bemüht seien, ihren Kindern eine möglichst gute Erziehung zu geben, und führt die glorreiche Aussage eines Gerichtspräsidenten an, nach der niemals ein Komödiant Veranlassung zum Eingreifen der Justiz gegeben habe, ein Lob, das keinem andern Stande gezollt werden könne. In der Tat gab es unter den Bühnenkünstlern sittliche und durchaus ehrenwerte Leute, sowohl Männer als Frauen. Aus Molières späterer Truppe gehören der Freund des Dichters La Grange und

das Ehepaar Beauval zu ihnen, aber die leichtsinnigen Elemente überwogen, und gerade die begabtesten unter den Damen wie Madeleine Béjart, Armande Molière, Mademoiselle Duparc und die große Tragödin Champsmeslé zeichneten sich durch einen nicht unverdient erworbenen schlechten Ruf aus.

Die Kirche nahm prinzipiell keine Stellung weder für noch gegen die Theater, sondern überließ es den einzelnen Bischöfen und Geistlichen, sich je nach ihrer Auffassung mit der Kunst abzufinden. Ihre Ansichten gingen weit auseinander. Im Jahre 1647 beruhigte der Erzbischof von Paris die Skrupel der frommen Königin Anna und erklärte die Komödie für ein erlaubtes Vergnügen, andere seiner Kollegen verwarfen unter jansenistischem Einfluß diesen Standpunkt, und der Bischof von Aleth verweigerte sogar den Besuchern der Schauspiele die Sakramente. Im allgemeinen war die Praxis milder. Der Beruf der Bühnenkünstler galt zwar für sündig, diese selbst als ausgeschlossen aus der Gemeinschaft der Heiligen, aber als Paten und Trauzeugen wurden sie doch in die Kirche zugelassen. Selbst die Absolution erhielten sie, sobald sie ihre Tätigkeit bereuten, ohne daß sie durch diese Reue gezwungen waren, ihre Kunst aufzugeben. Ein formaler Widerruf ihres sträflichen Wandels genügte, um ihnen ein ehrliches Begräbnis zu sichern. Erst am Ende des Jahrhunderts, nach dem Kampfe um den „Tartuffe", gelangte beim Klerus allgemein eine strengere Auffassung zum Durchbruch, und die großen Kanzelredner Bossuet und Bourdaloue bekannten sich völlig zu den kunstfeindlichen Ansichten der einst von den Jesuiten und der Kirche heftig befehdeten Jansenisten. Man strebte danach, die Schauspieler völlig aus der christlichen Gemeinschaft auszuschließen, verweigerte ihnen die Sakramente unter allen Umständen, selbst das der Ehe und der letzten Ölung, so daß sie als Todsünder leben, sterben und beerdigt werden mußten. Doch diese strengere Richtung kam erst nach Molières Tode auf, immerhin hatte selbst in seiner Glanzzeit der Beruf der Künstler des Unerfreulichen genug. Die Gleichberechtigung stand

zwar in dem Gesetzesparagraphen, in Wirklichkeit besaß sie recht eng gezogene Grenzen.

Die Schauspieler bildeten eine kleine Welt für sich, die nur äußerlich mit den übrigen Ständen in Berührung kam. Jede Truppe trug, wie Chappuzeau mit Stolz bemerkt, den Charakter einer Republik, die nicht durch geschriebene Bestimmungen, sondern durch den gemeinsamen Eifer aller zusammengehalten wurde. Rechtlich waren allerdings die sämtlichen Mitglieder gleichgestellt und besaßen mit geringen Ausnahmen einen gleichen Anteil an den Einnahmen, tatsächlich aber gewannen dank ihrer überlegenen Persönlichkeit und Kunst einzelne bald eine führende Stellung, wie Mondory am Marais, Bellerose und Floridor beim Hotel de Bourgogne und in noch stärkerem Maße Molière, der geradezu als unbeschränkter Leiter seiner Gesellschaft betrachtet werden kann. Die Truppen waren an Kopfzahl gering, die in der Provinz bestanden manchmal nur aus fünf bis sechs Personen, und selbst die Pariser umfaßten zehn, zwölf, allenfalls fünfzehn Mitglieder. Infolge des dürftigen Bestandes konnte es keine streng geschiedenen Fächer geben, sondern die Heroine mußte unter Umständen auch als Soubrette auftreten, der jugendliche Held gelegentlich den edlen Vater spielen. Einzelne besonders geeignete Schauspieler versahen die Verwaltungsgeschäfte, es gab einen Schatzmeister, einen Sekretär, der die Register führte, und als wichtigste Stellung den sogenannten Orateur, den Sprecher, der den Verkehr mit dem Publikum vermittelte. Dazu bedurfte es einer wortgewandten Persönlichkeit und eines energischen Charakters. Der Orateur mußte auf alle Fragen und Zwischenrufe des Parterres Rede und Antwort stehen, der oft unzufriedenen und tobenden Menge entgegentreten und ihre Wut durch eine geistesgegenwärtige Bemerkung oder einen treffenden Witz beschwichtigen. Auch die Reklame lag in seinen Händen. In alter Zeit zog der Narr unter Trommelbegleitung durch die Stadt und lud zu den angesetzten Vorstellungen ein, später kündigte der Orateur nach Schluß der Aufführung Tag und Inhalt der nächsten von der Bühne herab an. Ein markt-

schreierischer Ton war dabei üblich, aber das Selbstlob kam mit der Zeit in Mißkredit und man beschränkte sich auf die Ansage des Titels und des Zeitpunkts der Vorstellung. Auch Theaterzettel wurden ausgegeben und öffentlich angeschlagen; schwarzer Druck bezeichnete die Aufführung des heutigen, roter die des folgenden Tages. Mehrere solcher Ankündigungen sind uns erhalten, darunter leider keine von Molières Theater, so daß eine fremde aus dem Jahre 1662 als Probe gegeben werden soll, die sich wenigstens zum Teil auf ein Werk unseres Dichters bezieht.

Die Schauspieler Seiner Hoheit des Prinzen.

> Wir können den Wunsch, der schönen Welt, die uns täglich mit ihrer Gegenwart beehrt, zu gefallen, nicht besser beweisen, als daß wir heute am 16. November eine großartige Aufführung von Scudérys unvergleichlicher „Eudoxia" veranstalten. Die Tugend dieser erhabenen Fürstin ist so anerkannt, daß sie allen Damen als Vorbild dienen darf und sie veranlassen muß, unsere Vorstellung zu besuchen, von der sie vollauf befriedigt sein werden. Darauf folgt die Komödie von dem „in seiner Einbildung betrogenen Ehemann", die allein schon ein Zwanzigsousstück wert ist.
>
> Hochachtungsvoll der Große Sertorius.

Der Orateur, der dies Schriftstück verfaßt hat, verrät seine Zugehörigkeit zu einem Provinztheater, in Paris hatte sich eine so grobe Reklame damals schon überlebt und man bevorzugte eine schlichte Einfachheit.

Neben den vollberechtigten Mitgliedern einer Truppe, den Sozietären, gab es je nach Bedarf Gagisten, die gegen festen Tagelohn, im allgemeinen drei Livres, engagiert waren. Auch Musiker und Sänger, falls man solche benötigte, wurden tagweise bezahlt. Dazu kamen noch weitere nichtkünstlerische Angestellte wie die Kopisten, die die Rollen ausschrieben, der Concierge oder Hausinspektor und endlich der Portier, dessen schwieriges Amt einen besonders kräftigen Mann erforderte, der mit starker Hand die Ordnung aufrecht hielt und nichtzahlende Kunstenthusiasten zurück-

wies. In Poissons kleinem Stück der „Baskische Dichter“ trägt er zwei Pistolen; bewaffnet mußte auf jeden Fall er sein, um sich selbst gegen rauflustige Eindringlinge zu verteidigen. Die Löhne für die Beamten erreichten bei den Pariser Theatern die beträchtliche Höhe von fünfzehntausend Livres im Jahr, zu denen die immer wachsenden Abgaben kamen, die die geistlichen Orden und Spitäler von den Schauspielern erpreßten. Die Einnahmen der Sozietäre hingen von dem Erfolg der aufgeführten Stücke ab. Es gab Vorstellungen, bei denen überhaupt nichts für die Verteilung übrig blieb, andere wieder, die hundert Livres und mehr für den einzelnen Gesellschafter abwarfen. Die Billettpreise waren verhältnismäßig hoch und befanden sich seit dem Anfang des Jahrhunderts in rascher Steigerung. In Molières bester Zeit kosteten die bevorzugten Logensitze etwa fünf Livres, der Eintritt in das Parterre, den billigsten Stehplatz der Gründlinge, fünfzehn Sous = fünfundsiebzig Centimes, Beträge, die mit drei oder vier multipliziert werden müssen, um dem heutigen Geldwert zu entsprechen. Bei besonderen Anlässen wurden die Preise der billigeren Sitze verdoppelt. Auf diese Weise brachte die erste Aufführung des „Tartuffe“ eine Einnahme von ungefähr dreitausend Livres, der aber andere Vorstellungen mit kaum hundert Livres Gesamtertrag gegenüberstanden, ja im März 1660 meldete der Kassenrapport an einzelnen Tagen nur vierzig und achtundvierzig Livres. Der Durchschnitt hielt sich zwischen sieben- bis achthundert Livres. Die Unkosten waren im allgemeinen gering, wenn es sich nicht gerade um ein Ausstattungstück handelte, aber dafür war die Zahl der Aufführungen beschränkt. An den Feiertagen durfte nicht gespielt werden, ebensowenig in der Fastenzeit. Bei der geringen Stärke der Truppen zwang jeder Krankheitsfall zu Unterbrechungen, überhaupt gab es regelmäßig in der Woche nur drei Vorstellungen. Dienstag, Freitag und Sonntag, die sogenannten jours ordinaires, galten als die beliebtesten Spieltage. Montag war ungünstig, da an diesem die Post nach Deutschland und Italien abgefertigt werden mußte, am Mittwoch und Sonnabend fanden die Märkte

statt, die den Besuch schädigten, und am Donnerstag bevorzugte das Publikum die öffentliche Promenade auf dem Cours de la Reine. In der guten Zeit verdiente ein Anteilseigner bei Molières Truppe etwa dreitausendsiebenhundert Livres im Jahr. Wenn trotz der hohen Einnahmen die meisten Schauspieler nicht zu Wohlstand gelangten, so liegt es an den Theaterkostümen, die bedeutende Summen verschlangen. Für ein römisches Gewand wird der Betrag von fünfhundert Livres angegeben, und es werden selbst Anzüge erwähnt, die zweitausend Livres kosten. Der Italiener Scaramouche, der bei seinem Tode ein Vermögen von hunderttausend Talern hinterließ, blieb eine unerreichte und viel beneidete Ausnahme; immerhin konnte ein Schauspieler bei sparsamem und nüchternem Lebenswandel eine hübsche Summe zurücklegen. Für seinen Lebensabend war noch dadurch gesorgt, daß er bei seinem Rücktritt von der Bühne, wenigstens bei den großen Pariser Theatern von 1664 ab, eine Pension von tausend Livres erhielt, wie auch bei einem Todesfalle den Hinterbliebenen ein einmaliges Sterbegeld in der doppelten Höhe gewährt wurde. Die Abrechnung zwischen den einzelnen Mitgliedern gestaltete sich im Anfang überaus einfach: die Kasse wurde nach Schluß der Vorstellung umgestürzt und der Bestand verteilt, später ging das natürlich nicht mehr: es mußten Rücklagen für die gemeinsamen Auslagen gemacht werden, die eine genaue Buchführung erforderten.

Von dem Erwerb neuer brauchbarer Stücke hing alles ab. Die eingereichten Dramen wurden von der Gesamtheit der Sozietäre geprüft, ein mühseliges Amt, auf das die sonst gleichberechtigten Damen meist verzichteten. Der Dichter besaß das Recht der Rollenbesetzung. Seine Einnahmen bestanden entweder in einer einmaligen Abfindung, die bei Corneilles Dramen in manchen Fällen die Höhe von zweitausend Livres erreichte, ja selbst für kurze Stücke wie Molières „Cocu imaginaire“ noch fünfzehnhundert Livres ausmachte, oder man bewilligte dem Autor zwei Anteile von der Einnahme und gewährte ihm, falls sein Werk eine besondere Zugkraft ausübte, darüber hinaus noch ein frei-

williges Extrageschenk. Die erfolgreichen Bühnenschriftsteller waren im Gegensatz zu der älteren Zeit, wo sie im Lohn der Schauspieler standen und von diesem völlig abhingen, nicht schlecht gestellt, dagegen brachte ihnen der Druck ihrer Dramen herzlich wenig ein. Die Verleger zahlten ein klägliches Honorar, konnten aber auch nicht mehr tun, da sie gegen den inländischen Nachdruck nur schwach, gegen den holländischen überhaupt nicht geschützt waren, und auch die Gönner, denen die Dichter, um wenigstens etwas herauszuschlagen, ihre Erzeugnisse widmeten, wurden immer sparsamer und zurückhaltender. Selbst der König nahm die Zueignung des „Polyeucte" nur unter der Bedingung an, daß diese Ehre ihm keinerlei Unkosten verursache. Die reichen Geldleute blieben zum Schluß die einzigen, die sich eine Dedikation etwas kosten ließen. Schriftsteller, die keinen Rückhalt am Theater besaßen, mußten von ihren Gönnern erhalten werden, sonst konnten sie verhungern. In dieser Beziehung bildete es einen bedeutenden Fortschritt, daß Ludwig XIV den angesehensten Autoren Pensionen zahlen ließ; an Stelle der Abhängigkeit von dem einzelnen Patron trat die weniger drückende vom Staat und vom König. Ein Bühnenwerk genoß keinen gesetzlichen Schutz, jedoch pflegten die Theater den gegenseitigen geistigen Besitzstand zu respektieren, eine löbliche Gewohnheit, die nur in Zeiten schärfster Konkurrenz durchbrochen wurde. Erschien ein Stück im Druck, so war es vogelfrei und konnte von jedermann aufgeführt werden. Das Theaterjahr lief von Ostern bis zum Beginn der Fastenzeit, und zwar wurden im Winter mit Vorliebe neue Tragödien, im Sommer neue Komödien herausgebracht, deren Heiterkeit und leichter Ton sich besser mit der warmen Jahreszeit vertrugen. Da Molières späteres Repertoire überwiegend aus Lustspielen bestand, so konnte er diesen Gebrauch, der auf einer Geringschätzung seiner eigenen Kunst beruhte, nicht einhalten, und gerade seine erfolgreichsten Stücke erlebten in den Wintermonaten ihre erste Aufführung. Mit dem Ablauf des Karneval verließen die ausscheidenden Mitglieder ihre Truppe, die nach den Ferien durch neuen Ersatz aufgefrischt

wurde. Die königlichen Theater genossen dabei den Schutz ihres allmächtigen Patrons, der unter Umständen durch eine Verordnung jeden anderweiten Kontrakt eines Schauspielers vernichtete und ihn zwangsweise in die neue Gesellschaft einstellte.

Die Theatergebäude waren von außerordentlicher Einfachheit, oft nur hölzerne Ballspielhäuser, die durch den Einbau einer Galerie und Bühne hergerichtet wurden, aber selbst die steinernen Bauten konnten durch ihre angebliche Pracht nur dem kritiklosen Auge eines Kunstenthusiasten wie Chappuzeau imponieren. Ein englischer Reisender, der zu Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts Paris und Venedig besuchte, erklärte, die Theater beider Städte ständen weit hinter denen seiner Heimat zurück, und diese waren nichts als Bretterbuden, die allenfalls auf einem massiven Unterbau ruhten. Die französischen Theater bestanden aus länglichen, viereckigen Sälen, die an drei Seiten von zwei übereinander gelegenen Galerien umzogen wurden. Auf ihnen befanden sich die Logen, die teuersten Plätze, die das vornehme Publikum, besonders die aristokratischen Damen aufnahmen. Erst seit Richelieus Zeiten besuchten diese die Spielhäuser, vorher war der Ton zu roh für ehrbare Frauen. Sie behielten die Halbmaske, die sie in Ermangelung der noch nicht erfundenen Sonnenschirme zum Schutze ihres zarten Teints auf der Straße trugen, auch während der Vorstellung bei. Eine Loge, die nächste zur Bühne, blieb für das Orchester reserviert, das aus wenigen Violinen, einer Trommel und einem oder zwei Blasinstrumenten bestand. Auch etwaige Sänger betraten die Szene nicht, sondern sangen hinter den Kulissen. Unten im Parterre versammelte sich die Masse der gewöhnlichen Hörer, die bis dicht an die Bühne heran standen und von ihr durch ein Gitter getrennt wurden. Das Haus war ungeheizt und selbstverständlich ohne Ventilation, so daß man im Sommer oft der Hitze, im Winter der strengen Kälte wegen aussetzen mußte. Die Bühne selbst lag an der Schmalwand der vierten Seite des länglichen Saales. Sie erhob sich nur wenige Fuß über den Boden, besaß geringe Tiefe und war schon an sich

räumlich sehr beschränkt. Massenszenen waren auf ihr unmöglich, und wenn das französische Drama solche nicht kennt, so liegt es zum Teil an der Einrichtung der Szene. In den wenigen Ausnahmefällen, wo eine Dichtung doch die Anwesenheit einer größeren Menge erforderte, wurde diese nicht durch Statisten dargestellt, sondern auf die Kulissen gemalt, wie das Volk, das im letzten Aufzug von Aubignacs „Jungfrau von Orléans“ den Scheiterhaufen der Johanna umstand. Wenn im vierten Akt von Rosidors „Tod des Cyrus“ Tomyris ihre Soldaten herbeiruft, so rollte nach der Angabe des Verfassers ein Vorhang mit gemalten Scythenkriegern herab. Der schon beschränkte Raum der Szene wurde aber noch mehr verengt, als sich allmählich der Gebrauch einbürgerte, einen Teil der Bühne dem Publikum einzuräumen, für die Schauspieler eine große Belästigung, der sie sich aber bereitwillig unterwarfen, da diese Plätze von den vornehmen Gönnern besonders geschätzt und hoch bezahlt wurden. Selbst die Damen machten gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts den Versuch, sich auf der Bühne einzunisten, aber der Spott und manches wohlgezielte Wurfgeschoß des Parterres vertrieben sie bald wieder. Die Herren dagegen erfreuten sich bis auf Voltaires Zeiten dieses Vorzugs. Der Unfug ging so weit, daß die Zuschauer, die zu beiden Seiten saßen, ungefähr zwei Drittel der Bühne mit Beschlag belegten, während nur eines für die Aufführung übrig blieb. Die Bewegungsfreiheit der Schauspieler ward stark beeinträchtigt. Da die Zugänge von rechts und links ihnen versperrt blieben, konnten sie nur noch aus dem Hintergrunde auftreten, das Zusammenspiel wurde erschwert, und die Handlung spielte sich ausschließlich im Vordergrunde ab. Die Natürlichkeit litt darunter und der deklamatorische Charakter des französischen Dramas wurde dadurch wesentlich gefördert: der Künstler trat möglichst dicht an die Rampe heran und sprach seine Rolle von diesem bevorzugten Platz, um ihn dann dem nächsten zu überlassen, wie es noch heute bei italienischen Opernvorstellungen geschieht. Längere Monologe nahmen den Charakter von Arien an, die der Vortragende mit möglichst wohlklingender Modulation,

unter Heben und Senken der Stimme oft ohne Rücksicht auf den Sinn der Worte in das Publikum „hineinsang".

Hinter der Bühne lagen die Ankleideräume der Künstler und Künstlerinnen, zu denen die vornehmen Herren schon damals Zutritt hatten, eine Gewohnheit, die nicht zur Besserung der Sittlichkeit beitrug. Die Aufführungen begannen in älterer Zeit um zwei Uhr, später wurde der Beginn auf vier Uhr hinausgeschoben, da die Herren vom Hofe erst um die Mittagsstunde dem Mahle des Königs beiwohnen mußten, ehe sie an das eigene gingen, also nicht früher im Theater sein konnten. Mehr als drei Stunden nahm eine Vorstellung nicht in Anspruch, selbst wenn zwei Stücke gegeben wurden. Es blieb also nach Schluß des Theaters noch Zeit, im Sommer an der öffentlichen Promenade auf dem Cours de la Reine teilzunehmen, im Winter in einem befreundeten Hause die Kunstgenüsse des Nachmittags zu besprechen und zu bekritteln. Nur am Hofe fanden die Aufführungen später statt, manchmal sogar in vorgerückter Abendstunde, jedoch überall, auch in den städtischen Bühnenhäusern wurde bei künstlicher Beleuchtung gespielt. Talglichter brannten zu beiden Seiten und im Hintergrunde der Szene, über der außerdem an einem Strick zwei grobe Holzkreuze schwebten, die mit Lichtern besetzt waren; es galt als ein unerhörter Luxus, als diese rohen Beleuchtungskörper später durch Kronleuchter ersetzt wurden oder wenn bei Hofe Wachskerzen statt der Talglichter Verwendung fanden. Während der Pausen trat der Lichtputzer mit seiner Schere ein und frischte die dürftige Beleuchtung wieder auf. Außer in den königlichen Schlössern, wo man eine Fülle von Kerzen darauf gehen ließ, lag die Bühne immer in einer Art von Halbdunkel, und nur durch die Enge der Theatersäle ist es zu erklären, daß man trotzdem das Mienenspiel der auftretenden Künstler beobachten konnte. Die Angaben über das Fassungsvermögen der damaligen Spielhäuser sind in den meisten Fällen stark übertrieben; mit Sicherheit läßt sich sagen, daß weder das Hotel de Bourgogne noch das Palais-Royal, die Stätte von Molières späterer Wirksamkeit, mehr als

tausend bis zwölfhundert Personen aufnehmen konnten, und auch diese nur, weil sie im Parterre standen, also wenig Raum beanspruchten. Infolge der Kleinheit, der einfachen Beleuchtung, und besonders des Fehlens eines Schnürbodens, dessen Zugluft die Flammen anfacht und in den Zuschauerraum treibt, war die Feuersgefahr in den alten Theatern nicht so groß als in den modernen; immerhin war man auf solche Fälle vorbereitet. Wasserfässer standen bereit und jeder Vorstellung wohnten einige Kapuziner bei, die in den Schauspielhäusern gegen Entgelt das Amt der Feuerwehr versahen.

Die Aufführungen bildeten ein demokratisches, gemeinsames Band zwischen der gesamten Bevölkerung: alle Stände, von dem einfachen Handwerker auf seinem Stehplatz bis zu der vornehmen Preziösen in ihrer Loge und dem adelstolzen Marquis auf der Bühne begegneten sich dort. Selbst der König erschien zuweilen in den öffentlichen Theatern, zumal bei Ausstattungstücken (pièces à machines), deren umständliche Inszenierung sich auf die improvisierten Hofbühnen nur schwer übertragen ließ. Die fremden Gesandten führte man mit Stolz in die Schauspielhäuser, um ihnen die Blüte des französischen Geistes vorzuführen, und der Geschäftsträger des Großen Kurfürsten von Brandenburg war ein eifriger Kunstliebhaber, der selbst in seine amtlichen Berichte manche beachtenswerte Mitteilung über Pariser Bühnenverhältnisse einflocht. Ja sogar die Moskowiter, Türken und Siamesen, die damals zuerst in Westeuropa auftauchten, schleppte man zu den Vorstellungen, obgleich sie kein Wort verstanden. Hof und Stadt, die beiden getrennten Lager trafen sich dort. Der Dichter mußte ein doppeltes Publikum im Auge haben, das der Logen und das des Parterres, deren Wünsche und Ansprüche recht weit auseinandergingen. Wenn nach dem Schluß des ernsten Dramas die Posse einsetzte, dann entfernten sich die Zuschauer der besseren Plätze in ostentativer Weise, während die Monologe, voll der erhabensten Sentiments, das Entzücken der feinen Damen und Kavaliere, häufig das Zischen der Gründlinge herausforderten. Und nicht immer waren sie im

Unrecht; oft mußte der gesunde Sinn der Menge das verkehrte Urteil der Ge- und Verbildeten korrigieren. Es ist nicht der kleinste Triumph Molières, daß es ihm gelang, den anspruchsvolleren Teil des Publikums wieder an die nationale Farce zu gewöhnen.

In dem ersten Akt von Rostands bekanntem Drama „Cyrano de Bergerac" ist der Verlauf einer Theatervorstellung im siebenzehnten Jahrhundert geschickt auf die Bühne gebracht. Da sehen wir die Kavaliere, die vor Beginn der Aufführung Karten spielen oder zum Scherz einen kleinen Gang mit der blanken Waffe machen, da die Pagen, die ihre übermütigen Streiche treiben, die kleine Verkäuferin mit süßen Likören, Früchten und Konfitüren, die Musketiere des königlichen Hauses, die um so selbstbewußter auftreten, je abgesagtere Feinde des Eintrittsgeldes sie sind, die Taschendiebe, die den Zusammenfluß der vielen Menschen für ihre unsauberen Geschäfte ausnutzen, da endlich die ehrsamen Bürger, die von allen gehänselt werden. Leider blieb es nicht bei solchen Harmlosigkeiten. Eine grobe Ungebühr war es schon, wenn der edle Marquis de Livry seine Dogge mitnahm, während der Vorstellung ihre Dressurkünste vorführte und durch diese Störung die laute Empörung des Publikums hervorrief. Aber es kam noch schlimmer. Die königlichen Garden, ein nur aus Edelleuten bestehendes Elitekorps, die Musketiere, die durch Dumas' Roman berühmt geworden sind, waren große Liebhaber der Komödie, weigerten sich aber, den festgesetzten Obolus an der Kasse zu entrichten, und beanspruchten kraft ihrer Stellung freien Eintritt in das Theater. Selbst ein ausdrückliches Verbot des Monarchen verhinderte sie nicht, dieses vermeintliche Recht mit Gewalt durchzusetzen. Im Jahre 1668 drangen sie mit den Waffen in der Hand in Molières Theater ein, töteten den Portier, der ihnen Widerstand leistete, und trieben die zum Tode erschrockenen Schauspieler zu schleuniger Flucht. Ein andermal tobte eine Rotte von fünfzig Junkern ohne jeden Grund wie Besessene durch den Saal und machte jedes Spiel unmöglich. Für die vor-

nehmen Herren war es ein Spaß, das Vergnügen der gewöhnlichen Leute zu stören. Noch 1672 wurde Molière selbst trotz der Gunst des Königs und trotz seines hohen Dichterruhmes auf das schwerste insultiert. Aus dem Parterre schleuderte man eine brennende Tabakspfeife nach ihm, der Steine und andere Wurfgeschosse folgten, so daß ein allgemeiner Tumult ausbrach. Solche Tage stellten große Anforderungen an die Geistesgegenwart des Orateur und die Muskelkraft des Portiers. Die Polizei war machtlos, namentlich gegenüber den adeligen Übeltätern, die meistens straflos ausgingen oder mit einem leichten Verweis davonkamen. Das Verbot, das den Dienern das Tragen von Waffen im Theater untersagte, wurde mit einiger Energie durchgeführt, aber dem Trotz und dem Übermut der Herren gegenüber versagte selbst die allmächtige Staatsgewalt. Sie liebten es, das Publikum und die Schauspieler zu terrorisieren, sich auf ihren bevorzugten Sitzen auf der Bühne möglichst auffällig zu benehmen und ihr Mißfallen in der ungeniertesten Weise zur Geltung zu bringen. Der Skandal und die Schlägereien hörten niemals auf, und das Schmerzensgeld für den Portier bildete einen dauernden Posten in dem Theateretat. Auch das Publikum im Parterre war nicht wählerisch in den Mitteln, durch die es seine Zufriedenheit oder Unzufriedenheit äußerte. Auf mißliebige Künstler wurde ein Bombardement eröffnet, bei dem man die im Saale käuflichen Bratäpfel bevorzugte. Auch Pfeifen nahm man zu den Vorstellungen mit, da man durch Zischen allein des Beifalls der zahlreichen Claque, die es damals schon gab, und der vielen guten Freunde, die auf Freibillette erschienen, nicht Herr werden konnte. Es bot eine Entschädigung für die Schauspieler und den Dichter, daß an guten Tagen auch die Begeisterung in ähnlicher lebhafter Weise zum Ausdruck kam. Das Theaterpublikum zu Molières Zeiten war nicht blasiert, nur einzelne vornehme Herren suchten etwas darin, mit möglichst gelangweilter Miene auf die Bühne zu starren.

Die Ausstattung der alten Theater war ungemein einfach. Die Unkosten einer Vorstellung betrugen um die Mitte des sieben-

zehnten Jahrhunderts bloß zweiundvierzig Livres auf den Tag und auch später hielten sie sich beim Palais-Royal auf der geringen Höhe von dreiundsiebzig Livres. Schon frühzeitig war man zur Einheit oder wenigstens zur Unbeweglichkeit der Szene gelangt. Die Dramen Alexander Hardys und ebenso die ersten Werke Corneilles spielen zwar noch auf einem wechselnden Schauplatz, aber die verschiedenen Stätten wurden nicht nacheinander, sondern nebeneinander vorgeführt, so daß ein Umbau der Kulissen nicht stattfand. Die sämtlichen Örtlichkeiten, die der Verlauf eines Stückes benötigte, wurden zu einer Dekoration zusammengestellt, eine Praxis, die aus der Darstellung der alten Mysterien hervorging. In dieser Weise grenzte, wie ein Schriftsteller spöttisch bemerkt, Paris unmittelbar an Konstantinopel. In Corneilles „Illusion comique" zeigte der Hintergrund einen Palast, die rechte Seite einen Hügel und den Eingang zur Höhle eines Zauberers, die linke einen Park. In Mairets „Herzog von Ossuna" stellte die Szene zugleich die Straße dar, das Innere des herzoglichen Schlosses und das Wohnzimmer der von dem Helden geliebten Dame. Auf diese Art gelang es, fünf verschiedene Schauplätze auf der Bühne zu vereinigen. Reichte das nicht aus, so wurde über die Seitenkulisse ein Vorhang herabgelassen, der die neue Örtlichkeit andeutete, z. B. in dem erwähnten Mairetschen Stück ein auf die Leinwand gemaltes Bett, und damit war die Handlung, ohne daß eine Unterbrechung eintrat, aus dem Wohnzimmer in das Schlafgemach verlegt. Es war Aufgabe des Dichters, durch einige erklärende Worte anzugeben, an welcher Stelle der kombinierten Bühne die einzelnen Szenen vor sich gingen, und wenn seine Kunst versagte, so mußte der Schauspieler das durch seine Stellung und die Art seines Auftretens nachholen. Diese zusammengesetzte Dekoration wurde unmöglich, als die Zuschauer sich auf der Bühne selber niederließen und deren beide Seiten besetzten: nun blieb nur noch der Hintergrund für den Zwecke der Inszenierung, für Auf- und Abgänge übrig. Zugleich drang damals die Theorie von der Einheit des Ortes durch, die von den

Dichtern zwar vielfach bekämpft, von den Schauspielern aber der geringen Unkosten wegen mit dankbarem Eifer aufgenommen wurde. Eine einheitliche, unveränderliche Dekoration wurde für die Tragödie zur feststehenden Regel, auch die Komödie fügte sich dem Zwang, und nur die literarisch nicht geschätzte Posse und das Ausstattungsstück erlaubten sich den Szenenwechsel. Als Stätte des ernsten Dramas bürgerte sich die Säulenhalle ein, für das Lustspiel der öffentliche Platz mit mehreren einmündenden Straßen. Nur mit solchen bedeutungslosen, jedermann zugänglichen, neutralen Örtlichkeiten, unter denen der Sinn der Handlung zwar häufig litt, ließ sich in schwierigen Fällen das Gesetz der Einheit durchführen.

Die Szene beschränkte sich auf einen gemalten Hintergrund; die sonstige Ausstattung war auf der alten Kombinationsbühne äußerst dürftig und bestand auch später nur aus den allernotwendigsten Requisiten. In den „Gelehrten Frauen“ war nach Anweisung des Verfassers nichts als zwei Bücher, vier Stühle und etwas Schreibpapier erforderlich. Selbst die bewunderten Ausstattungsstücke, eine Spezialität des Marais, müssen im Anfang von großer Ärmlichkeit gewesen sein. Mit den dreihundert Livres, die man für das Zauberdrama „Circe“ verausgabte, ließ sich gewiß keine blendende Pracht entfalten. Bei Hofe dagegen entwickelte sich ein kostspieliger Luxus. Die italienischen Maschinenmeister Torelli und Vigarini boten hier alle szenischen Künste ihrer Heimat auf. Man verstand es schon, das Theater unter Wasser zu setzen, Orangenwälder wurden aufgebaut, Springbrunnen mit vergoldeten Tritonen umrahmten die Bühne, aus wirklichen Bäumen stiegen tanzende Waldnymphen herab, und verzauberte Inseln ließ man in den rauschenden Fluten verschwinden. Die Inszenierung der Molièreschen „Prinzessin von Elis“ kostete vierundzwanzigtausend und die des „Bürgerlichen Edelmannes“ mit dem die Komödie begleitenden Ballett verschlang sogar siebenundvierzigtausend Livres. Ein solcher Prunk wirkte ansteckend, und mit der Zeit erhob auch die Stadt größere Ansprüche. Als unser Dichter das tragische Ballett „Psyche“ mit einer schwachen Nachahmung des

höfischen Glanzes in Szene setzte, mußte er beinahe fünftausend Livres darauf verwenden und die Tagesunkosten steigerten sich zu dem unerhörten Betrag von dreihunderteinundfünfzig Livres. Auch das Ballett des „Eingebildeten Kranken“ verursachte durch den Luxus der Einrichtung sehr bedeutende Ausgaben. Doch solche Fälle bildeten Ausnahmen. Im allgemeinen war die Ausstattung ärmlich, zwar nicht so dürftig wie auf Shakespeares Theater, aber der beste Teil eines dramatischen Werkes blieb auch in Frankreich dem Worte des Dichters, der Kunst der Schauspieler und der nachschaffenden Phantasie der Zuschauer überlassen. Selbst wenn man bei besonderer Gelegenheit eine gewisse Pracht entfaltete, so war man doch von dem Bestreben der modernen Bühne, alles bis auf die geringsten Kleinigkeiten leibhaftig darzustellen, weit entfernt.

Ein größerer Wert als auf die Dekorationen wurde selbst in den städtischen Theatern und bei gewöhnlichen Bühnenwerken auf die Kostüme gelegt. Die Schauspieler hatten selber für ihre Anzüge zu sorgen, und, wie schon erwähnt, waren die Summen recht beträchtlich, die sie für Kleider anlegten. Erste Künstler besaßen eine Garderobe, die einen Vermögenswert von zehntausend Livres erreichte. Für besonders kostspielige Aufwendungen, wie sie Vorstellungen bei Hofe oder im Hause hochgestellter Aristokraten mit sich brachten, gewährten freigebige Gönner einen Kleiderzuschuß, so der Herzog von Saint-Agnan, der bei einer Gelegenheit der Molièreschen Truppe eine Extravergütung von hundert Louisd'or einhändigte. Dieselbe Summe erhielt der Schauspieler La Grange vom Könige, eine Gnade, die nur den Fehler hatte, daß sie hinter seinen wirklichen Ausgaben weit zurückblieb. Diese teueren Kostüme waren alles andere, nur nicht historisch. Die Griechen Racines und ebenso der Jupiter in Molières „Amphitryon“ trugen die Tracht des siebenzehnten Jahrhunderts, die Perücke und den Federhut. Wenn in scheinbarem Widerspruch dazu manchmal von einem römischen oder gar armenischen Gewand die Rede ist, so handelt es sich dabei nur um geringe Zutaten, um kleine Abweichungen,

die der Mode des Tages einen exotischen Beigeschmack verliehen, wie die Türken in Racines „Bajazet“ nicht den französischen Hut führten, sondern durch einen Turban kenntlich gemacht wurden. Der Zweck dieser Kostüme war, zu blenden und durch Pracht und Kostbarkeit Bewunderung zu erregen, ohne Rücksicht auf das Stück oder die dargestellte Rolle. Selbst der Bauer George Dandin trug ein höfisches Prunkgewand, und sogar der Sklave Sosia im „Amphitryon“ erschien in einem silberbesetzten Rock, seidenen Strümpfen und gestickten Schuhen. Um seinen Stand zu bezeichnen, genügte es, daß er statt des aristokratischen Federhutes eine Mütze aufsetzte, die allerdings wieder von Silber und Gold strotzte. Auch hier mußte die Phantasie der Zuschauer eingreifen, denn die Kleidung der Schauspieler unterschied sich in nichts oder höchstens in geringfügigen Einzelheiten von der der Marquis, die zu beiden Seiten der Bühne saßen.

Von größter Wichtigkeit für eine Schauspielergesellschaft, ob sie nun einen festen Wohnsitz besaß oder die Provinzen durchstreifte, war der Besitz eines guten Patrones, der für seine Leute sorgte, sie mit Geld unterstützte und im Notfalle ihre Interessen vertrat. Bei der Feindschaft, die besonders die Geistlichen der strengeren Richtung gegen die Kunst bezeigten, diente der Name eines vornehmen und einflußreichen Mannes als Schild für die Komödianten, als eine Empfehlung, die über manche Schwierigkeiten mit den Behörden hinweghalf. Am vorteilhaftesten war das Hotel de Bourgogne gestellt, denn es stand von jeher im Dienste des Monarchen, der später auch Molières Truppe in seinen Schutz nahm. Doch diese Auszeichnung hatte ihre Schattenseiten; sie bedingte, daß die Gesellschaften jederzeit des königlichen Rufes gewärtig waren, sei es, daß sie im Louvre oder außerhalb der Stadt in Marly oder Versailles ihren hohen Gönner und den Hof belustigen sollten. Meistens gab es dafür zwar eine besondere Vergütung, aber häufig stand sie nicht im Einklang mit dem Schaden, den der Ausfall der städtischen Vorstellungen anrichtete. Die Ehre wurde manchmal teuer bezahlt. Auch viele

Aristokraten dünkten sich zu vornehm, die öffentlichen Schauspielhäuser zu besuchen, und ließen die Künstler zu sich kommen. Das nannte man „en visite“, auf Besuch spielen. Ein solcher Ruf durfte nicht unbeachtet bleiben, obschon die Bezahlung von seiten der hohen Herren, ja selbst der königlichen Prinzen, in vielen Fällen nicht einmal die Unkosten der Schauspieler deckte. Nur die reichen Finanzleute wie der Generalintendant Foucquet belohnten die Kunst in reichlicher Weise.

Das Theater genoß trotz Ludwigs Allmacht und trotz der Engherzigkeit der Geistlichkeit eine weitgehende Freiheit. Eine Zensur wurde erst 1702 eingeführt. Vorher unterdrückten die staatlichen Behörden wohl ein mißliebiges Stück, aber der Verfasser und die Darsteller gingen straflos aus. Nur bei Gotteslästerung kannte man keine Schonung. Im Jahre 1623 wurde der Dichter Théophile wegen dieses Verbrechens zum Feuertode verurteilt, allerdings nur im Bilde verbrannt und dank der mächtigen Fürsprache seines Gönners Montmorency zu zweijähriger Gefängnishaft begnadigt, aber noch 1662 büßte der Schriftsteller Claude le Petit dasselbe Vergehen am Galgen. Sonst ließ man aber sehr kräftige Angriffe durchgehen, gegen den Adel, die Beamten, die Advokaten, die Ärzte, ja sogar die Geistlichen. Racines „Plaideurs“ verspotten die Gerichte mit einer Freiheit, deren jetzt kein deutscher Lustspieldichter sich erfreut, und ein Ausfall von der Schwere des Molièreschen „Tartuffe“ würde heute rettungslos von der Staatsgewalt verfolgt werden, statt daß sie ihm wie im siebenzehnten Jahrhundert den Weg auf die Bühne ebnete. In der späteren Regierungszeit Ludwigs trat eine Wendung ein. Mit den Jahren, besonders mit dem sinkenden äußeren Erfolg wurde er empfindlicher, und als er gar in die Hände der bigotten Maintenon fiel, war Paris kein geeigneter Platz mehr für ein keckes Dichterwort. Ein Buchhändler, der eine die Majestät beleidigende Schrift herausgab, wurde gehängt, und selbst die vom Könige einst geschätzten italienischen Schauspieler auf Betreiben der frömmelnden Favoritin wegen ihrer Dreistigkeit ausgewiesen. Aber

die Beschränkung wie die Freiheit hingen von der Willkür des Monarchen und der Behörden ab. Einen gesetzlichen Schutz oder die Möglichkeit, auf richterliche Entscheidung anzutragen, gab es selbst in der besten Zeit weder für den Schriftsteller noch die Theaterleiter. Bei aller Toleranz waren sie und ihre Werke rechtlos.

Der Bühne, deren Wesen und Stellung allerdings schon unter Berücksichtigung ihrer späteren Entwickelung auf den vorhergehenden Seiten geschildert ist, schloß sich Molière im Jahre 1643 an. Den väterlichen Namen hatte er abgelegt und der Anwartschaft auf die Hoftapeziererstelle entsagt, wenn er auch bis 1654; bis zu der Zeit, wo sein jüngerer Bruder in ihren Besitz trat, den Titel beibehielt: selbst das elterliche Haus verließ er, um möglichst in der Nähe der geliebten Madeleine Béjart, später unter einem Dache mit ihr zu wohnen. Das Theater war die Sehnsucht beider. Aber ihrem Ehrgeiz genügte es nicht, sich einer bestehenden Truppe als Mitglieder anzuschließen, sondern sie wollten ihre eigene Gesellschaft haben, an Stelle von Schülern wollten sie die Meister spielen. Über die Vorgänge bei der Gründung der neuen Bühne sind wir schlecht unterrichtet. Nach Grimarest hätten die jungen Leute, die sich um die Béjart und Molière scharten, ihre Talente zuerst in Liebhabervorstellungen erprobt und als sie dort Beifall fanden, ihre Kunst in die Öffentlichkeit verpflanzt. Nach der schon erwähnten Schmähschrift „Élomire hypocondre“, die aber zeitlich den Ereignissen näher steht als die Biographie und sich gerade über diese Periode eingehend verbreitet, scheint der Plan einer gewerbsmäßigen Theatergründung in der Familie Béjart schon festgestanden zu haben, als Molière mit ihr bekannt wurde und die Idee voll Begeisterung aufgriff. Madeleine sagt dort:

> Und Mitleid fühlte man bei uns mit dir,
> und meine Brüder meinten, daß Komödie
> wir spielen müßten, sonst würd'st du noch toll.
> Du warest hoch entzückt von dieser Ehre,
> in der, du sagtest, läge all dein Glück,
> daß du im Rausche der Begeisterung
> sie deine Rettung nanntest und dein Leben.

Während Grimarest die Genossen Molières als Kinder von guter Familie bezeichnet, schildert das Pamphlet sie als den Auswurf der Menschheit, als Bettler, Vagabunden und Hungerleider. Das letztere ist erweislich unwahr; die jungen hoffnungseligen Abenteurer besaßen einige Mittel, die sie ohne Bedenken und ohne eine Ahnung der bevorstehenden Schwierigkeiten an die neue Gründung setzten. Am 30. Juni 1643, also immerhin erst ein halbes Jahr, nachdem der Dichter sich von seinem Vater getrennt hatte, versammelten sie sich in Marie Hervés Wohnung und schlossen den Gesellschaftsvertrag, der den Grundstein zu dem „Illustre Théâtre“, Molières erster Bühne, legte. Die kontraktlichen Bestimmungen sind recht dürftig, ein Zeichen für den Wagemut, aber auch den mangelnden Geschäftsinn der jungen Unternehmer. Man kam überein, daß jedes Mitglied mit viermonatlicher Kündigung aus der Gemeinschaft austreten dürfe und in diesem Falle seinen Anteil an dem Gesamtvermögen zurückerhalten solle, eine Vergünstigung, die nur dann nicht stattgriff, wenn einer zwangsweise ausgestoßen wurde. Streitigkeiten innerhalb der Gesellschaft sollten durch einfache Majorität entschieden werden. Die Besetzung der Rollen war in erster Linie den Autoren vorbehalten; verzichteten diese auf ihr Recht, so trat die Truppe für sie ein, nur wurde Clérin, Joseph Béjart und Molière das Privileg zuerkannt, abwechselnd die Helden zu spielen und Madeleine durfte jede ihr zusagende Rolle für sich erwählen. Unterschrieben ist der Vertrag, soweit ausübende Künstler des neuen Theaters in Betracht kommen, von drei Mitgliedern der Familie Béjart, Madeleine, Geneviève und dem Bruder Joseph, ferner Denis Bey, Jean-Baptiste Poquelin, einem ehemaligen Gerichtsschreiber Bonnenfant, G. Clérin, dessen Schwester wohl an der Bühne des Marais tätig war, dem ehemaligen Schreiblehrer George Pinel, Madeleine Malingre, der Tochter eines Handwerkers, und der noch sehr jugendlichen Catherine Desurlis, deren Vater Kanzleibeamter war. Zu diesen zehn Gründern traten im Verlaufe des ersten Jahres noch Louis Béjart, ein zweiter Sohn dieser kunstbegabten Familie, Catherine Bourgeois, ein Tänzer Daniel

Mallet auf Tagelohn und Nicolas Desfontaines, der in der Provinz sich schon als Schauspieler bewährt hatte. Neben ihm war Madeleine Béjart wohl die einzige, die schon auf den Brettern gestanden hatte, und wie aus dem Vorrechte der Rollenwahl zu entnehmen ist, bildete sie die Seele des Unternehmens. Sie und ihre Geschwister hielten allein in allen Fährnissen bei Molière aus, die übrigen Mitglieder splitterten bald ab, gingen entweder zu andern Bühnen über oder kehrten nach dem kurzen Intermezzo des „hochberühmten Theaters" in das bürgerliche Leben zurück. Von allen bedarf nur Desfontaines noch einer Erwähnung, da er als Schriftsteller teilweise den literarischen Bedarf des neuen Unternehmens deckte. Er schrieb damals „Eurymédon" oder „l'illustre Pirate", „Persida" oder „l'illustre Bassa" zweiten Teil, einen „heiligen Alexis" oder „l'illustre Olympie" und endlich einen „illustre Comédien" oder das Martyrium des heiligen Genasius, Stücke, die sich schon ihres hochtönenden Titels wegen für das „illustre" Theater empfahlen, wenn auch die Bezeichnung damals ein Modewort war und für Molières Zeitgenossen nicht den hochtrabenden und lächerlichen Klang besaß wie für uns.

Die jungen Anfänger mieteten für den Zeitraum von drei Jahren ein der Familie Mestayer gehörendes Ballspielhaus, das nicht weit von der Porte de Nesle belegen war, für den recht hohen Betrag von neunzehnhundert Livres jährlich. Bei den großen Erwartungen scheute man keine Ausgaben. Doch die Herrichtung des Raumes, die Umwandelung in einen Theatersaal, nahm eine längere Frist in Anspruch, und sei es daß die kühnen Unternehmer sich nach Einnahmen umsehen mußten, sei es daß sie ihren Künstlerehrgeiz nicht mehr zügeln konnten, sie beschlossen in der Zwischenzeit einen Ausflug nach Rouen, der Heimat Corneilles, der in literarischer Beziehung hochstehenden Hauptstadt der Normandie, zu wagen und dort auf der berühmten Herbstmesse ihre Leistungen zu erproben. Über die Aufnahme, die sie fanden, wissen wir nichts. Im Dezember endlich war das Pariser Theater fertig bis auf das Pflaster der Anfahrt, das von Léonard Aubry, dem

späteren Gatten von Geneviève Béjart, der dem jungen Unternehmen großes Interesse entgegenbrachte, bis zum Jahresschlusse beendet sein sollte. In den ersten Tagen des Januars 1644 begannen vermutlich die Vorstellungen des hochberühmten Theaters, aber wie es bei den unzureichenden Kräften und der mangelhaften Vorbereitung zu erwarten war, blieb die Enttäuschung nicht aus. In „Élomire hypocondre“ heißt es von Molière:

> So stand ich an der Spitze einer Truppe,
> und die Eröffnung glich ganz einem Fest.
> Nie rief das hundertstimmige Parterre
> so häufig Ah!, nie so am falschen Platz!
> Doch tags darauf war's Sonntag nicht, noch Fest.
> Das Geld im Beutel drückte uns nicht wund.
> Denn außer Freibillettlern und Verwandten
> der Spieler kam höchstens ein Schifferknecht,
> sonst kein lebend'ges Wesen ins Theater.

Der Mißerfolg der neuen Bühne kann in keiner Weise überraschen. Der Bedarf an Schauspielen war, wenn man die italienische Komödie ganz außer Betracht läßt, durch die beiden bestehenden französischen Theater reichlich gedeckt. Selbst das Marais, das schon länger als ein Jahrzehnt existierte, hatte wohl durch das überlegene Genie des Schauspielers Mondory und durch die ersten Werke des großen Corneille einen vorübergehenden Aufschwung genommen, lebte aber im allgemeinen von Zufallserfolgen, und die sogenannten petits comédiens führten neben ihren Kollegen vom Hotel de Bourgogne, den „grands comédiens“, stets ein unsicheres Dasein. Wie sollte da für eine dritte Gesellschaft Raum sein? Noch dazu für eine, die in keiner Beziehung etwas Besonderes bot. Der Verfasser der oft genannten Schmähschrift, der Boulanger de Chalussay, erklärt, die Mitglieder des hochberühmten Theaters seien keine Elitetruppe gewesen. Der Tadel ist gewiß berechtigt. Sie waren unerprobte Anfänger, von denen in der Folge mit Ausnahme Molières und seiner Freundin Madeleine Béjart auch nicht einer irgend welche schauspielerische Bedeutung

erlangte. Die Schwester Geneviève kam trotz ihrer guten Beziehungen niemals über untergeordnete Rollen hinaus, der ältere Bruder Joseph stotterte, ein Gebrechen, von dem ein Arzt ihn vergebens für zweihundert Livres innerhalb von zwanzig Tagen zu heilen versprach, und der jüngere Louis hinkte und schielte. Sie waren für die Bühne so ungeeignet wie möglich. Was das neue Theater bot, waren im besten Falle erträgliche Durchschnittsleistungen, aber nur Aufsehen erregende Künstler oder Stücke hätten ihm Erfolg bringen können. Auch daran fehlte es. Durch ihre Beziehungen zu dem verschwägerten Dichter Tristan l'Hermite setzte es Madeleine zwar durch, daß dieser seine neuesten Dramen „La Mort de Senèque“ und „La Mort de Chrispe“ dem hochberühmten Theater überließ, sie selbst feierte zwar in der Rolle der Epicharis einen starken persönlichen Triumph, aber diese Trauerspiele waren, wenn sie auch Desfontaines' „illustre“ Werke übertrafen, gute Mittelware, keine Schlager, die die Gunst der Massen im Sturme errangen. Die unermüdliche Schauspielerin tat noch mehr. Ihrer Beziehung zu dem Baron von Modène, dem Kammerherrn Gastons von Orléans, ist es wohl zu danken, daß dieser, der Bruder des Königs, die Truppe in seinen Schutz nahm und ihr gestattete, sich prinzliche Hofschauspieler zu nennen, ihrem Einflusse wohl auch, daß der Herzog von Guise, der damals vor seiner Abreise aus Frankreich seine reiche Garderobe verteilte, neben den älteren fest begründeten Bühnen auch das neue Unternehmen berücksichtigte, aber diese kleinen Mittel vermochten den drohenden Ruin nicht aufzuhalten. Die Schulden häuften sich in bedenklicher Weise. Schon am 1. Juli 1644, also nachdem man kaum ein halbes Jahr gespielt hatte, mußte man den Paragraphen des Vertrages streichen, der jedem Mitglied bei der Kündigung das Recht einräumte, seinen Teil vom Gesellschaftsvermögen zurückzuverlangen. Vermutlich hätten sonst sämtliche Ratten das sinkende Schiff verlassen; so waren sie gezwungen, auszuharren oder doch wenigstens auf ihre Einlagen zu verzichten. Im September sind die Schulden auf elfhundert Livres angewachsen. Marie Hervé

muß eine neue Hypothek auf ihr schon stark belastetes Häuschen aufnehmen, aber trotzdem steigen die Passiven bis zum Dezember auf zweitausendsechshundert Livres, die Tageseinnahmen werden den Gläubigern verschrieben und nur dadurch, daß die einzelnen Schauspieler zusammenborgen, was sie bei bemittelten Verwandten herausschlagen können, hält sich das Unternehmen über dem Wasser.

Statt sich die wirkliche Ursache des Mißerfolges, die eigene Unzulänglichkeit einzugestehen, schob man die Enttäuschung auf die ungünstige Lage des Hauses. Sie war freilich unglücklich genug. Das Stadtviertel wurde von der guten Gesellschaft wenig besucht und das Theater selbst lag außerdem in dem Sprengel von Saint-Sulpice, dessen Pfarrer Olier einer der eifrigsten Anhänger der Geheimgesellschaft vom Hochheiligen Sakrament und heftigster Gegner von allen weltlichen Lustbarkeiten war. Erst vor zwei Jahren hatte er seinen Bezirk von allen Künstlern, Gauklern und Charlatanen gereinigt und mußte nun erleben, daß sich wieder solches Gesindel bei ihm niederließ! Er tat gewiß alles, um das Theater unmöglich zu machen. Die Schauspieler packten also ihre Koffer, um nach Saint-Germain, wo ein neues Ballhaus natürlich mit geborgtem Gelde hergerichtet wurde, überzusiedeln. Im Januar 1645 konnten die Vorstellungen dort ihren Anfang nehmen. Das Ergebnis war dasselbe wie auf dem andern Ufer der Seine. Die erhofften Einnahmen blieben aus, die Schulden wuchsen immer gewaltiger an, und selbst die Tageslieferanten konnte keine Zahlung mehr erhalten. Ein halbes Jahr zog die Tragödie sich noch in die Länge, dann verloren die Gläubiger die Geduld und schritten zur Zwangsvollstreckung. Der Lichthändler, der Wäscheverkäufer und der Hauptgeldgeber kamen mit ihren zum Teil wucherischen Forderungen, und da diese nicht befriedigt werden konnten, ließen sie Molière in den Schuldturm setzen. Vermutlich hielten sie sich an ihn, weil sein Vater als wohlhabender Mann bekannt war, denn eine führende Rolle hat der Dichter, soweit wir sehen, bei der Theatergründung nicht gespielt. Seine Schuldhaft dauerte nicht lange, gegen einige Abschlagszahlungen und die Bürgschaft guter Freunde,

unter denen sich wieder der Steinmetz Léonard Aubry befand, wurde er bald auf freien Fuß gesetzt. Am 13. August 1645 zeigt sich die letzte Spur des hochberühmten Theaters. Die Mitglieder sind auf die geringe Zahl von sieben zusammengeschrumpft, von denen nur sechs zum alten Stamme gehören, und selbst den schönen Titel „Comédiens de son Altesse Royale“ haben sie verloren. Gaston von Orléans hatte offenbar der unrettbar verlorenen Gesellschaft sein Patronat entzogen, das allerdings jederzeit mehr eine Ehre als einen materiellen Vorteil gewährte. Die wenigen Übrigbleibenden verpflichteten sich solidarisch zur Rückzahlung der von Aubry vorgeschossenen Summe von dreihundertzwanzig Livres, die in wöchentlichen Beträgen von vierzig Livres langsam getilgt werden sollte. Doch auch dies überstieg ihre Kräfte; Vater Poquelin mußte endlich eingreifen. An Versuchen, ihn zur Hergabe eines Darlehens zu bestimmen, hatte es in den letzten Monaten sicher nicht gefehlt, aber unbewegt sah er dem Zusammenbruch seines Sohnes zu. Wie allen außer den Nächstbeteiligten war es dem praktischen Geschäftsmann wohl längst klar geworden, daß das hochberühmte Theater keine Lebensfähigkeit besaß, und er hütete sich, einen Pfennig in das aussichtslose Unternehmen zu stecken. Erst jetzt, als das Ende besiegelt und Sicherheit geboten war, daß das Geld nicht mehr in das bodenlose Danaidenfaß geschüttet wurde, zeigte er sich entgegenkommender. Er übernahm die Bürgschaft für die Verpflichtungen, die sein Sohn Aubry gegenüber eingegangen hatte und leistete in den nächsten Jahren noch mehrfach Zahlung für Schulden, die wohl aus der Zeit von dessen verfehlter Theatergründung herrührten. Im Jahre 1651 erhielt er von Molière eine Gesamtquittung über neunzehnhundertsechsundfünfzig Livres, die neben dem eingebrachten Betrage von etwa sechshundert Livres den Totalverlust des Dichters bei dem mißglückten Unternehmen ausmachten. Er hat, als er später zu Vermögen gelangt war, dem Vater die Summe auf Heller und Pfennig zurückerstattet.

Grimarest erzählt, die Gesellschaft habe nach diesem zweiten Zusammenbruch noch an einer dritten Stelle einen Versuch gewagt.

Die Angabe wird durch keinen aktenmäßigen Beweis gestützt und leidet an einer inneren Unwahrscheinlichkeit. Die Truppe war nicht mehr zahlreich genug, um an ein Auftreten in der Hauptstadt zu denken. Auch auf Kredit hatte sie nach der Katastrophe nicht mehr zu rechnen, und wenn sie wirklich dann und wann in einer abgelegenen Wirtschaft gespielt haben sollte, so kann es sich nur um einzelne Vorstellungen, nicht aber um ein regelmäßiges Theater handeln, vielleicht um verzweifelte Versuche der Mitglieder, sich das Geld für die Reise in die Provinz zu verdienen.

Für die kecken Anfänger war zunächst kein Platz mehr in Paris. Ihre wagelustige Theatergründung hatte wie ein unüberlegter Jugendstreich angefangen; aussichtslos von Beginn, war sie nicht einmal zu einer ernsthaften Konkurrenz der bestehenden alten Bühnen gediehen. Das unvermeidliche traurige Ende bildete einen harten Schlag für Molière und die Seinen, aber auch eine notwendige Lehre. Sie erkannten, wie viel ihm noch fehlte, ehe sie daran denken konnten, die Hauptstadt zu erobern und zogen die Folgerungen aus dieser Erkenntnis.

Viertes Kapitel

Wanderjahre

Für die Zeit von dem Zusammenbruch des hochberühmten Theaters im Sommer 1645 bis zum Jahre 1648 fehlen uns alle sicheren Nachrichten über Molières Schicksal. Es heißt zwar, er habe schon 1644 oder 45 in Bordeaux Komödie gespielt und sei von dem Gouverneur der Guyenne, dem Herzog von Épernon, als Schauspieler und Mann von Geist geschätzt worden, es wird auch erzählt, er habe um diese Zeit schon eine Tragödie, eine „Thebaide“ in Bordeaux verfaßt, eine Angabe, die zum mindesten psychologisch sehr wahrscheinlich klingt, da der Dichter sich damals wie noch in späteren Jahren für das hohe Drama berufen glaubte; aber alle diese Berichte sind unzuverlässig, ihr Inhalt auf jeden Fall verfrüht, wenn auch mit einem Aufenthalt Molières in Bordeaux gerechnet werden muß, der aber keinesfalls früher als 1646 fällt. Im Gegensatz dazu ist in der neuesten Zeit eine Vermutung aufgetaucht, daß er nach dem schweren Mißerfolg zunächst der Bühne überhaupt entsagt habe. Von dem Pfarrer von Saint-Sulpice wird berichtet, es sei ihm gelungen, den Chef der Komödianten des Herzogs von Orléans zu bekehren und zum Verzicht auf seine sündhafte Tätigkeit zu bestimmen, der dann im Gefolge des französischen Gesandten nach Rom gereist sei. Daß damit ein Mitglied des hochberühmten Theaters gemeint ist, unterliegt keinem Zweifel. Da aber die Truppe ein anerkanntes Oberhaupt nicht besaß, so kann es sich um jeden beliebigen Schauspieler der Gesellschaft handeln, der zum höheren Rufe des glaubenseifrigen Pfarrers als Chef bezeichnet wird. Mochte Molière auch neben Madeleine Béjart die Seele des Unternehmens sein, so nahm er nach außen keine führende Stellung ein und selbst in die ersten

Rollen mußte er sich, wie wir gesehen haben, mit zwei gleichstehenden Kollegen teilen. Die Zeitgenossen hätten über eine römische Reise des Dichters sicher nicht völlig geschwiegen, aber abgesehen davon klingt es bei seinem stürmischen Drang zur Bühne äußerst unwahrscheinlich, daß der Dichter in das bürgerliche Leben zurückgetreten sei und sich von den Trümmern seiner Gesellschaft, zumal von der geliebten Madeleine getrennt habe. Über ihr Schicksal sind wir etwas besser unterrichtet.

Der Dichter Magnon, dessen Drama „Artaxerxes" auf dem illustren Theater gespielt worden war, widmete 1646 seine Tragödie „Josaphat" dem Herzog von Épernon und rühmt in der Zueignung den Beistand, den der hohe Herr einer ebenso unglücklichen als verdienstvollen Künstlerin gewährt habe, der er aus tiefstem Elend wieder auf die Bühne verholfen. Daß die ungenannte Dame Madeleine Béjart ist, wird durch die näheren Angaben der Widmung überaus wahrscheinlich, und zur annähernden Sicherheit dadurch erhoben, daß in der Dedikation eines zweiten Trauerspieles von André Mareschal, die in dasselbe Jahr fällt, darauf hingewiesen wird, der Herzog habe seine schon bestehende Truppe um einige „illustre" Mitglieder bereichert. Nach dem Zusatze können das nur die Überreste des Molièreschen Theaters sein, also in erster Linie die Brüder und Schwestern Béjart. Die Gesellschaft des Herzogs von Épernon stand unter der Leitung eines alten Schauspielers du Fresne, der damals mit seinen Leuten ein gern gesehener Gast in den südwestlichen Provinzen Frankreichs war. Im Jahre 1648 erscheinen Madeleine Béjart und Marie Hervé, von deren Gegenwart wohl auf die ihrer anderen Kinder geschlossen werden darf, in seiner Gesellschaft in Nantes, und in derselben Stadt wird am 23. April desselben Jahres auch Molière oder, wie er fälschlich geschrieben wird, der Sieur Molierre als Mitglied der du Fresneschen Truppe erwähnt. Danach kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß der Dichter sein Schicksal nicht von dem der befreundeten Béjarts trennte und daß sie sich gemeinsam nach dem Scheitern ihres eigenen Unternehmens einem fremden Provinz-

theater anschlossen. Wenn Molières Name nicht schon früher genannt wird, so liegt es wohl daran, daß er in der neuen Gemeinschaft zunächst eine unbedeutende Rolle spielte und sich erst langsam zu einer besseren Stellung durcharbeitete. Einer seiner früheren Kollegen, Desfontaines, war schon in Lyon unter du Fresne tätig gewesen, und er war es wohl, der den schiffbrüchigen Genossen den Weg nach dem westlichen Frankreich wies. In Paris vermochten sie sich nicht zu halten, und da weder ihre Zahl noch ihre Mittel reichten, um auf eigene Hand Komödie zu spielen, konnten sie froh sein, einen Unterschlupf in einer bestehenden, noch dazu angesehenen Truppe zu finden, unter einem routinierten Direktor, bei dem es für die Anfänger manches zu lernen gab. Der Eintritt mag ungefähr um das Jahr 1646 erfolgt sein.

Man zählte damals etwa zwölf bis fünfzehn Wandertruppen, die die französischen Provinzen durchstreiften. Manchmal wagten sie auch einen Vorstoß in das benachbarte Ausland oder gar nach Paris, aber nur selten drangen sie bis in das Stadtinnere ein, meistens scheiterten sie schon auf den Jahrmärkten außerhalb der Mauern, obgleich einzelne dieser Gesellschaften beachtenswerte Leistungen aufwiesen. Die Schauspieler der Mademoiselle von Montpensier, des Herzogs von Savoyen, des Marschalls Villeroy erfreuten sich eines guten Rufes und standen dank der Freigebigkeit ihrer Gönner in Ausstattung und Kostümen hinter den Parisern nicht allzuweit zurück. Diese besseren Truppen besuchten nur die größeren Städten, reisten zu Wagen oder zu Pferde und verfügten über ein ausreichendes Personal und gewichtiges Gepäck, das in einem uns bekannten Fall auf achtundsechzig Zentner angegeben wird. Neben ihnen suchten geringere Banden das Kunstinteresse der kleinen Ortschaften zu befriedigen. Sie bestanden nur aus wenigen Köpfen, aber zu drei Personen führten sie die größten Tragödien auf, wie Tristans „Mariamne“, ja in einem satirischen Roman jener Zeit rühmt sich ein alter Schauspieler, ein Drama ganz allein dargestellt zu haben. Diese minderwertigen Truppen schleppten sich kümmerlich zu Fuß auf den entsetzlichen Landwegen von einem

Flecken zum nächsten; sie trugen, wenn das Geld zur Miete eines Karren nicht ausreichte, ihre Packen auf dem Rücken und hielten ihre Vorstellungen in elenden Wirtschaften und Scheunen ab, während den geachteteren Gesellschaften die Ballspielhäuser oder gar die Stadthallen zur Verfügung gestellt wurden. Aber selbst ihnen haftete ein gutes Stück Zigeunertum an. Die Mitglieder bildeten ein bunt zusammengewürfeltes Häuflein, das sich heute zusammenfand, morgen wieder auseinanderlief. Der Traum aller blieb Paris, und darin bestand ein wesentliches Verdienst der Wandertheater, daß sie der Hauptstadt immer einen guten Nachwuchs an künstlerischen Kräften heranzogen. Die Bevölkerung nahm die Komödianten überall mit Begeisterung auf. Das Leben in einer Provinzialstadt des siebenzehnten Jahrhunderts floß überaus langweilig und eintönig dahin. Zeitungen gab es nicht, selbst in Paris nur die offizielle Gazette, die kaum mehr als die Hofnachrichten enthielt. Neuigkeiten ließ man sich aus der Residenz durch Briefe, oft in gereimten Versen übermitteln, aber nur die bedeutenden Orte oder solche, die an den großen Heerstraßen lagen, besaßen eine regelmäßige Postverbindung mit der Hauptstadt. In den kleineren Plätzen und auf den einsam liegenden Edelsitzen war man auf zufällig durchpassierende Reisende angewiesen, und Wochen vergingen, ohne daß eine Nachricht von der Außenwelt eintraf. Da wirkte die Kunde „die Schauspieler kommen!“ wie ein Blitz, und alles strömte herbei, um dem Ausrufer zu lauschen, der unter Trommelwirbel das Programm der Gesellschaft ankündigte. Auch Bücher waren in der Provinz wenig verbreitet. Die gebildeten Kreise, die Gelehrten und besonders einige schöngeistige, meist aus Paris verschlagene Damen interessierten sich zwar für Literatur und ergänzten ihre Bibliothek durch Bezüge aus der Hauptstadt, aber der großen Masse war die schwere Kunst des Lesens ungeläufig und selbst den Angehörigen des bemittelten Bürgerstandes bot die Lektüre eines Buches infolge ihrer geringen Übung einen schwachen Genuß. Desto mehr freute man sich auf die Aufführungen, die allen verständlich

waren und einen Ersatz für den Mangel jeder anderen literarischen Anregung gewährten. Diese elenden Schauspielerbanden trugen einen Funken des neuen Geistes bis in den letzten Winkel Frankreichs. So jammervoll sie selber, so schlecht ihre Vorstellungen gewesen sein mögen, sie erfüllten eine großartige Kulturmission. Sie verbreiteten eine einheitliche Geistesbildung durch das ganze Land von den Alpen bis zu den Pyrenäen und schufen den politisch nur lose verbundenen Provinzen ein gemeinsames Vaterland im Besitze einer allumfassenden, nationalen Literatur. Diese unschätzbare Bedeutung gewinnt die Tätigkeit der herumziehenden Truppen im Licht der historischen Betrachtung, die Zeitgenossen erkannten ihren wohltätigen Einfluß nicht und konnten ihn nicht erkennen. Gerade die besten Männer, besonders unter dem Klerus die Geistlichen, die ihre Aufgabe mit sittlichem Ernst ergriffen, sahen mit scheelen Augen auf die Komödianten herab. Der Beruf war sündig, die Künstler selbst huldigten einer mehr als freien Moral, sie lebten häufig in einer zügellosen Güter- und Weibergemeinschaft, und von ihren Lippen fiel manches Wort und mancher Witz, der ein feineres sittliches Empfinden verletzen mußte. Die zur Hütung der Gesellschaft Berufenen fürchteten die Ansteckung der bürgerlichen Kreise und suchten die Schauspieler gleich einer Pest von ihnen fernzuhalten. Die Geistlichen und die Stadtväter erschwerten, soweit es in ihrer Macht stand, den Komödianten die Ausübung ihrer Kunst, und konnten sie auch unter dem Druck der öffentlichen Meinung die Aufführungen selbst nicht hintertreiben, so suchten sie wenigstens durch Auflagen und Lasten zugunsten der Armen, der Hospitäler und Klöster den Verdienst der fahrenden Leute zu schmälern.

In seinem „Roman comique“ hat Scarron das Treiben einer damaligen Wandertruppe anschaulich, vielleicht in etwas zu grellen Farben dargestellt. Schon der Beginn der Erzählung ist bezeichnend. Der Portier der Gesellschaft hat in Tours einen Menschen erstochen, und die Mitglieder fliehen nach den verschiedenen Seiten, um den Verfolgern und der drohenden Strafe

zu entgehen. Auf einem Wagen sind die Gepäckstücke, die Kostüme und Dekorationen, verladen, auf denen hoch oben die Weiber thronen, während die Männer zu Fuß wandern. Die Leute fristen kümmerlich ihr Dasein. Der eine Schauspieler macht auf dem Marsche Jagd auf Raben und Dohlen, die ihm und seinen Genossen als Braten dienen und eine unterwegs gestohlene Gans oder Henne wird auch nicht verachtet. Wie bei den Zigeunern findet ein kleiner Diebstahl allgemeine Billigung. In den Ortschaften müssen sie die unglaublichsten Plackereien von den Behörden und den Bürgern hinnehmen, die Schlägereien reißen nicht ab, bei denen die Komödianten tüchtig zuhauen und nicht immer die Verprügelten sind. Auf der anderen Seite suchen aber auch gebildete, ehrbare Leute ihren Umgang, um sich mit ihnen über die neuesten Erscheinungen der Literatur zu unterhalten. Ihre Moral steht auf einer sehr niedrigen Stufe, immerhin ist es wieder ein gutes Zeichen für das wandernde Völkchen, daß eine Gestalt wie Mademoiselle de l'Étoile, die Heldin des Romans, die sich inmitten der schmutzigen Umgebung und trotz aller Nachstellungen rein erhält, möglich und lebenswahr gewesen sein muß. Armut, Laster und Elend sind die ständigen Begleiter dieser Wandertruppe. Die jüngeren Mitglieder besitzen noch ein gewisses Maß von Idealismus, bei den älteren ist jedes moralische Empfinden abgestumpft. Das erscheint in doppelter Hinsicht als ein fein beobachteter Zug, einesteils weil der Stand der Schauspieler mit den Fortschritten ihrer Kunst sich sittlich und gesellschaftlich hob, andererseits weil ein langes Leben in diesem Unrat und in dieser Liederlichkeit selbst die Besten zu Fall bringen mußte. Der derbrealistische Scarron mag in manchen Einzelheiten übertreiben, er hat bei seiner Schilderung auch sicher eine der minderwertigen Truppen im Auge, aber diese bildeten die Regel, die besser situierten Gesellschaften glückliche Ausnahmen, die sich von den ersteren zwar vorteilhaft unterschieden, die Verwandtschaft mit ihnen aber nicht verleugnen konnten.

Man neigte früher zu der Annahme, der Roman comique enthalte eine Schilderung von Molières eigener Truppe. Doch

das ist schon aus zeitlichen Gründen unmöglich, sodann aber war die Gesellschaft des Dichters so verschieden von der dort beschriebenen, wie leider seine erste Schauspielerin Madeleine Béjart von der keuschen Heldin jener Erzählung. Dank dem Anschluß an den erfahrenen alten du Fresne und der Protektion Épernons blieb den ehemaligen Mitgliedern des illustren Theaters das schlimmste Maß des Elends erspart. Die herzogliche Truppe gehörte zu den besseren ihrer Art und litt wenigstens nicht unter Nahrungsorgen, mochte ihr sonst auch genug anhaften, um einem Mann wie Molière das Leben kaum erträglich zu machen. Er stammte aus guter Familie, hatte die trefflichste Bildung seiner Zeit genossen: sicher lasteten die Roheit der Gefährten, mit denen er täglich und stündlich verkehrte, der Übermut des Patrons, der schweigend ertragen werden mußte, die Verachtung der Bürger und der kaum verhehlte Haß der Geistlichen, die in den Schauspielern den Auswurf der Menschheit sahen, auf ihm schwerer als auf den weniger empfindlichen Kollegen. Seine Leidenschaft für das Theater und die Kunst muß ungeheuer gewesen sein, daß sie alle diese Widerwärtigkeiten überdauerte, daß er nicht reuig in den Tapeziererladen des Vaters zurückkehrte, der den Sohn gewiß mit offenen Armen empfangen hätte. Nur das Gefühl, sich auf der richtigen Bahn zu befinden, hielt den Dichter auf diesem Wege fest, der besonders in den ersten Jahren, ehe er sich zu einer leitenden Stelle erhoben, ein Marterpfad gewesen sein muß. Nur eines gewährte ihm eine Erleichterung in diesen Unannehmlichkeiten, es war der Kammerdiener des Königs! Wo er nur konnte, fügte er diesen Titel, von dem es zweifelhaft ist, ob er ihn damals noch zu führen berechtigt war, seinem Namen bei. Wenn der Schauspieler nicht weiterkonnte, mußte der königliche Kammerdiener aushelfen. Heute lächeln wir über Molière, le valet ordinaire du roi wie über Shakespeare, der denselben Rang sein eigen nennen durfte, damals wirkte der Zusatz wie ein Zauberwort. Der verachtete Komödiant stand im Dienste des allerhöchsten Herrn, besaß Beziehungen zu dem allmächtigen Monarchen! Das öffnete manche

geschlossene Tür, beseitigte viele Schwierigkeiten, die Engherzigkeit und böser Wille den Theaterleuten bereiteten. Wenn Molière schon nach kurzer Zeit eine Art Sekretärstelle in der du Fresneschen Truppe einnahm, so lag es neben seiner Gewandtheit sicher an dem Titel, den er in der Korrespondenz mit den Behörden seiner Unterschrift zusetzen konnte.

Der Protektor der neuen Gesellschaft Bernard de Nogaret Herzog von Épernon, der Gouverneur der Guyenne, verwaltete seine Provinz in der typischen Art der hochfeudalen Beamten. Um die Geschäfte kümmerte er sich nicht, wenn nur die Einkünfte für ihn und seine Geliebte Nanon de Lartigue ausreichten, der zu Ehren er 1647 auf seinem prunkvollen Schlosse Cadillac die glänzendsten Feste veranstaltete. Seine Schauspieler durften dabei nicht fehlen, und an einer prächtigen Ausstattung ließ es der herzogliche Gönner, der das Geld mit vollen Händen vergeudete, bei den Aufführungen sicher nicht mangeln. Sonst tat er allerdings nicht viel für seine Künstler, sie mochten im Lande umherziehen und sich ihr Brot selber verdienen. Soweit bekannt ist, bezahlte er ihnen nicht einmal eine regelmäßige Pension. Molière hatte kein Glück mit vornehmen Gönnern. Die Truppe scheint in den folgenden Jahren noch einmal längere Zeit vor Épernon gespielt zu haben, und zwar im Februar 1650 in der Stadt Agen. Doch dann brach das Ende seiner Herrlichkeit herein; die getreuen Untertanen empörten sich gegen ihren Gouverneur, von dessen Verschwendung und Leichtsinn sie genug hatten, und da die Krone damals nicht in der Lage war, den mißliebigen Beamten zu stützen, mußte er das Feld räumen. Einige Jahre später hatten die Burgunder das Glück, den herzoglichen Taugenichts an der Spitze ihrer Provinz zu sehen, und in dieser Stellung mag Molière seinen alten Patron wiedergefunden haben, als seine Wanderfahrten ihn 1657 nach Dijon, Épernons neuer Residenz, führten.

Je weniger der hohe Herr sich um seine Schauspieler bekümmerte, desto mehr Zeit besaßen sie, sich an anderen Orten zu betätigen. In der Guyenne und den angrenzenden Provinzen erlangten sie rasch

einen geachteten Namen. In einem Briefe des Grafen Breteuil an die Konsuln der Stadt Albi werden sie 1647 als ehrenwerte Männer und vortreffliche Künstler gerühmt, und in Nantes hielten es selbst ein Parlamentspräsident und die Gattin eines königlichen Rates für vereinbar mit ihrer Würde, neben Madeleine Béjart und dem Komiker Duparc die Patenstelle bei der Taufe eines Kindes des Schauspielers Réveillon zu übernehmen. In den Städten Toulouse, Albi, Carcassonne und Nantes finden wir Spuren der Künstler, häufig Einträge neugeborener Sprößlinge in die Kirchenregister, denn die Truppe erfreute sich eines reichen Kindersegens. Aber nicht immer ist sie vom Glück begünstigt. In Nantes verbot man 1648 ihre Aufführungen, weil die Krankheit des Gouverneurs den ganzen Ort in Trauer versetzte, in Poitiers ließ man sie abziehen, weil der Ernst der Zeit für öffentliche Lustbarkeiten nicht geeignet war und selbst in Albi, wo man sie ausdrücklich eingeladen hatte, um den durchreisenden Generalvertreter des Königs, den Grafen d'Aubignac, zu feiern, weigerte man sich, ihnen das ausbedungene Honorar von sechshundert Livres zu bezahlen. Es bedurfte einer dringenden Mahnung des Provinzialintendanten, um die Stadtväter zur Erfüllung ihrer Verpflichtung anzuhalten, von der aber trotzdem noch ein Abzug von hundert Livres gemacht wurde.

Die Einwohner von Poitiers hatten Recht, die Zeiten waren für Lustbarkeiten nicht geeignet. In England stand das Volk gegen den König in Waffen, und ein Funke der Bewegung schlug über den Kanal hinüber, wo Zündstoff in Masse vorhanden war. Richelieu, der eiserne Kardinal, war tot; unter seinem schwächeren Nachfolger Mazarin glaubten die Unzufriedenen leichteres Spiel zu haben. In Paris und in den westlichen Provinzen, also gerade in denen, die Molières Truppe sich zum Schauplatz ihrer Tätigkeit erwählt hatte, brach die Empörung los. Wenn aber in England ein ganzes Volk sich in religiöser und politischer Begeisterung gegen einen unbrauchbaren Herrscher erhob, so war es in Frankreich nicht die fortschreitende Demokratie, sondern der rück-

ständige Feudalismus, der die Kämpfe der Fronde hervorrief. Die Masse der Bürger und Bauern stand der Bewegung teilnahmslos gegenüber. Für das Volk handelte es sich nur darum, ob es einem großen Tyrannen oder einer Unzahl kleiner gehorchen sollte, eine Frage, die selbstverständlich keine Begeisterung erwecken konnte. Die Aufständischen rekrutierten sich aus der hohen Aristokratie und dem Parlamentsadel, die beide mit Mißvergnügen das Erstarken der königlichen Macht sahen. Die Kämpfe der Jahre 1648—50 sind der letzte Ansturm des mittelalterlichen Feudalismus gegen den Absolutismus der Neuzeit. Die Frondeure führten unter Anrufung des auswärtigen Feindes mit gemieteten Söldnern einen lächerlichen Krieg, bei dem einige toll gewordene Amazonen in der vordersten Reihe standen; das Ganze glich mehr einer Maskerade als einem wirklichen Kampfe. Die einzelnen Mitglieder verbündeten sich heute und verfeindeten sich morgen, je nachdem es ihnen ihre selbstsüchtigen Interessen oder Launen eingaben. Condé ist bald für, bald gegen den König, aber immer auf dem Pfade des eigenen Vorteiles. Wenn etwas die Nichtigkeit und Unfähigkeit des französischen Hochadels beweisen kann, so ist es die klägliche Rolle, die er in diesem letzten entscheidenden Kampfe spielte. Nicht einmal hier, wo er um seine Existenz rang, konnte er sich einigen und die persönlichen Interessen denen des Standes opfern. Lange zog der Streit sich unentschieden hin, bis endlich Mazarin zum letzten Streiche ausholte, nachdem er vorher durch Bestechung, Überredung und Versprechungen einen großen Teil der Frondeure zum Abfall gebracht hatte. Die westlichen Provinzen aber litten schwer unter den Kriegszügen, zu denen sich noch ein spanischer Einfall gesellte.

In diesen Wirren ist wohl der Grund zu suchen, daß die Schauspieler du Fresnes sich immer weiter nach dem Süden verzogen. Im Jahre 1649 sind sie in Toulouse und besuchen von dort aus die bis dahin unbetretene Provinz Languedoc. Der Empfang muß dort freundlich und die Aussichten in dem sonnigen Süden günstig gewesen sein, denn als im folgenden Jahre die Herrlichkeit Épernons in

den Stürmen der Revolution zusammenbrach, verlegte die ihres Protektors beraubte Truppe ihren Schwerpunkt gänzlich nach dem Süden und dem Südosten Frankreichs. Dort setzt die zweite Periode von Molières Wanderfahrten ein. Die erste hatte der Truppe zwar ein gewisses Maß von Anerkennung, aber keine gesicherte Stellung und wohl auch keinen erheblichen Wohlstand eingebracht. Was den Dichter selbst anbetrifft, so fehlt jede nähere Angabe über seine Tätigkeit. Eine Spur findet sich vielleicht in dem Ausgabebuch der Stadt Toulouse, in dem unter dem 16. Mai 1649 eine Zahlung an du Fresnes Gesellschaft für eine von ihr gespielte und gemachte Komödie erwähnt wird. Wenn „gemacht" in diesem Falle so viel wie „gedichtet" bedeutet, so liegt es nahe, unter den Mitgliedern der Truppe an Molière als den Verfasser zu denken. Wir hätten also hier, wenn wir von der höchst zweifelhaften „Thebais" absehen, das erste Zeichen seiner poetischen Wirksamkeit. Die Wandertruppen waren darauf angewiesen, vorhandene Stücke nach ihrem Schauspielerbestand zurecht zu stutzen. Daß diese Anpassungen bald von Molière vorgenommen wurden, kann als sicher gelten; und von dieser dramaturgischen Arbeit zu etwas selbständigeren Versuchen führte nur ein kurzer Weg. Es mag sich damals in Toulouse um eine der kleinen Possen gehandelt haben, die — neun an der Zahl — unserem Dichter zugeschrieben werden. Zwei von ihnen sind auf uns gekommen: „Die Eifersucht des Beschmierten" (la Jalousie du Barbouillé) und „Der fliegende Arzt" (le Médecin volant). Jedoch eine völlige Gewißheit, daß die beiden Einakter von Molière stammen, liegt nicht vor, noch weniger ein Beweis, daß sie in so früher Zeit verfaßt sind. Von einer Aufführung wissen wir nur, daß die kleinen Stücke noch in der Pariser Zeit mit gutem Erfolg auf dem Spielplan standen.

Der Inhalt der ersten Farce ist folgender: Der Barbouillé, d. h. der geschminkte Schauspieler, das Mehlgesicht, glaubt sich von seiner Frau Angélique betrogen. In seiner Verlegenheit befragt er zuerst einen gelehrten Philosophen, von dem er natürlich keinen

vernünftigen Rat erhält, sodann wendet er sich an seinen Schwiegervater, aber auch dieser vermag ihm nicht zu helfen. Unterdessen ist die leichtfertige Gattin heimlich zum Besuch eines Balles gegangen; der Ehemann merkt es und trifft seine Maßregeln, so daß sie bei ihrer Heimkehr die Haustür verschlossen findet. Auf ihr Rufen erscheint der Barbouillé oben am Fenster und überhäuft die Ungetreue mit Vorwürfen. Sie greift zur List und unter dem Schutz des nächtigen Dunkels fingiert sie einen Selbstmord. Das veranlaßt den Mann, aus dem Hause zu treten, und diese Gelegenheit benutzt das Weib, schnell durch die geöffnete Tür hineinzuschlüpfen und abzuschließen. Die Rollen kehren sich nun um, der Gatte ist der Ausgesperrte, die Frau schaut zum Fenster heraus und gibt den geprellten Dummkopf den Vorwürfen ihrer herbeieilenden Verwandten preis.

In dem zweiten Stückchen will Gorgibus seine Tochter Lucile einem ungeliebten Manne zur Frau geben. Um diesem Schicksal zu entgehen, stellt das junge Mädchen, dessen Herz Valère gehört, sich krank, und dieser sucht einen Arzt, der den Vermittler zwischen ihm und der Geliebten spielen soll. Da er keinen findet, muß sein Diener Sganarelle sich als Mediziner verkleiden. Er erledigt seine Rolle geschickt, betrügt den Vater und bringt das liebende Paar zusammen. Damit wäre das Stück beendet, wenn Gorgibus nicht den vermeintlichen Arzt im Kleide eines Dieners anträfe. Sganarelle hilft sich aus der Verlegenheit, indem er sich als seinen eigenen Zwillingsbruder ausgibt und dem Spießbürger eine Verwandlungskomödie vorspielt, bei der er bald oben am Fenster als Arzt, bald unten auf der Straße als Diener erscheint und sogar Unterhaltungen zwischen den beiden angeblichen Brüdern in verschiedenen Stimmlagen zum besten gibt, bis endlich der Betrug aufgedeckt wird.

Die Scherze der beiden kleinen Stücke beruhen nicht auf Molières Erfindung. Der erste kommt schon in Boccaccios Dekamerone vor und war wohl längst in dem Szenarium einer italienischen Stegreifposse festgelegt, wie auch der zweite einer

solchen seinen Ursprung verdankt. Auch unser Dichter überließ manches der Improvisation seiner Schauspieler, besonders seiner eigenen, da anzunehmen ist, daß er selber den Barbouillé und Sganarelle spielte. Der Wortlaut der beiden Einakter, wie er heute vorliegt, ist vermutlich überhaupt nicht der Molières, sondern eine Variante, die die beiden erst 1819 gedruckten Farcen im Laufe der Zeit auf dem Theater angenommen haben. So können zu Ehren unseres Dichters die groben Zoten auf Rechnung der Schauspieler gesetzt werden. Die technische Ausführung ist noch recht mangelhaft. Die komische Wirkung wird weniger in der lustigen Darstellung der eigentlichen Handlung gesucht als in einzelnen ulkigen Zutaten, die nicht zum Thema gehören. In der „Eifersucht des Barbouillé" ist es dessen Gespräch mit dem Philosophen, der von anderen möglichste Kürze des Ausdrucks fordert, sich selbst aber in einen endlosen Wortschwall verliert, wie im „Fliegenden Arzt" die Verwandlungskomödie, die an die Sprung- und Stimmfertigkeit Sganarelles große Ansprüche stellt. Gerade diese Teile, die außerhalb der Handlung stehen, sicherten den Erfolg der beiden Farcen sowohl in der Provinz als später bei dem verwöhnteren Publikum der Hauptstadt. Gegen die Moral, besonders gegen die der „Eifersucht des Beschmierten", sind Bedenken erhoben worden. Mit Recht, falls man das Stück ernsthaft zergliedert. Der Verfasser huldigt der mittelalterlichen Anschauung, die Schlauheit und Weiberlist über die gute Sitte triumphieren läßt. Bei der Kürze des Ganzen und in der derbkomischen Form wird aber die Tendenz als Verletzung des moralischen Gefühles nicht empfunden; auf jeden Fall fällt sie nicht Molière zur Last, der den Stoff nur übernahm, sondern dem italienischen Novellisten, der ihn gestaltete.

Wären die ersten dramatischen Versuche des Dichters in Paris erfolgt, so hätte er vermutlich mit einem stolzen Trauerspiel oder einer fünfaktigen Tragikomödie in hohem spanischem Stile begonnen sicher nicht mit zwei kleinen Possen in Prosa. Dazu zwangen ihn praktische Rücksichten auf sein wanderndes Theater. In der

Hauptstadt galt die Farce als roh, veraltet und unliterarisch, in der Provinz dagegen hatte sich der Geschmack an diesem echt nationalen Erzeugnis noch erhalten, das in dem geistigen Mittelpunkt des Landes durch den Einfluß der großartigen und mit Recht bewunderten spanischen Literatur erdrückt worden war. Aber auch der Farce drohte das Schicksal, dem nationalen Empfinden entfremdet zu werden, und zwar durch das siegreiche Vordringen der italienischen Stegreifkomödie.

Das italienische Lustspiel, das im sechzehnten Jahrhundert geniale Werke wie Macchiavellis „Mandragola" und Giordano Brunos „Candelajo" hervorgebracht hatte, war in Erstarrung verfallen; es wurzelte nicht mehr im Leben, sondern nur noch in der populären Bühne. Wie der bel canto später den Sieg des Sängers über den Komponisten bedeutet, so die Commedia dell' arte den des Schauspielers über den Dichter. Bühnenwirksame Technik und gute Rollen, nichts anderes wurde von ihm gefordert. Die Folge war, auf der einen Seite ein immer mehr gesteigertes Raffinement in der Intrige, die sich in den seltsamsten und unnatürlichsten Verwickelungen gefiel, auf der anderen Seite die Ausbildung feststehender Typen, in die die Schauspieler sich so mit Leib und Seele hineinlebten, daß ihre eigene Person hinter der Rolle verschwand und sie selbst nur als Vertreter der dargestellten Gestalten existierten. Schon bei den früher erwähnten Gelosi war Flaminio Scala nur unter dem Namen des Liebhabers Flavio bekannt, später hieß Brigida Bianchi ausschließlich Aurelia, wie die Bezeichnung der Liebhaberin lautete, und über den populären Namen Scaramouche ward die wirkliche Benennung des Inhabers Tiberio Fiorelli völlig vergessen. Zu diesen Typen gehören der Bramarbas, der Pedant, der Dottore, Pantalone, der stets betrogene Alte, ferner der Liebhaber, die schurkischen oder dummen Diener wie Arlecchino, Pedrolino, Scapino, die Kupplerin, die Ruffiana u. a. m. Zum Teil entstanden sie unter dem Einfluß der lateinischen Komödie, von deren Druck sich das italienische Lustspiel selbst in der besten Zeit nicht hat befreien können. Je

weiter die Commedia dell' arte fortschreitet, desto unveränderlicher werden diese Typen. Auch auf die dargestellten Stoffe erstreckt sich die Erstarrung. Im Anfang hatte die Stegreifkunst alle dramatischen Gebiete von der Tragödie bis zur Posse umfaßt, im weiteren Verlauf bleibt davon nichts als eine recht eintönige Liebeskomödie übrig, die durch breit angelegte burleske Intermezzi unterbrochen wird. Die ganze Arbeit des Dichters bestand zum Schluß darin, ein dürftiges geistiges Band zu finden, das den feststehenden Gestalten Gelegenheit gab, ihre Künste, besonders ihre lächerlichen Mätzchen und Streiche zu zeigen. Die Ausführung selbst lag in den Händen der Schauspieler. In den Spuren der Commedia dell' arte bewegen sich die beiden Erstlingswerke Molières, er arbeitet mit den bekannten Mitteln und den feststehenden Typen der Italiener, nur daß er gezwungen ist, den Text in größerem Umfange niederzuschreiben, da die Franzosen die Gabe der Improvisation nicht im gleichen Maße besaßen. Das Komische liegt auch bei ihm nicht in dem Aufbau der Handlung, sondern in der geschickten Verwendung der alten und beliebten Gestalten, die in irgend eine überraschende Situation versetzt werden. Der französische Dichter jener Tage hatte es schwer, originell oder auch nur national zu sein. Auf der einen Seite stand die vollendete Theaterkunst der Italiener, die die Bühne mit der Geschicklichkeit eines Voltigeurs beherrschten, auf der andern das meisterhafte Drama der Spanier, dort die Skylla, hier die Charybdis, die ihn unweigerlich in ihren Strudel zogen. Wie sollte er zwischen den beiden überlegenen Strömungen seine Selbständigkeit behaupten? Das letzte mühsam gerettete Überbleibsel nationaler Kunst barg sich in den alten Farcen, die dem sogenannten esprit gaulois eine Zuflucht gewährten. Für Molière war es ein großes Glück, daß er in die Provinz verschlagen wurde und so dazu kam, an diese dürftigen Reste nationaler Eigenart anzuknüpfen. Die schwierige Aufgabe bestand darin, die Farce mit neuen Geist zu erfüllen, sie wieder mit dem Leben und der Natur in Berührung zu bringen, d. h. sie aus der Umklammerung der

italienischen Typenkunst zu befreien. Das ist Molières späteres Lebenswerk; die beiden Jugendpossen dagegen verlaufen der Technik und dem Inhalte nach völlig in den ausgetretenen Gleisen der Italiener, selbst der Spott über die Ärzte und Philosophen, Kapitel, aus denen unser Dichter später die ergiebigste Ausbeute bezog, war schon Gemeingut jener. Des Dichters persönliche Neigung zeigt sich höchstens darin, daß er aus der großen Zahl der Typen gerade diese beiden Gestalten sich frühzeitig aneignete, während er andere, z. B. den Bramarbas, nicht übernahm. Er fühlte richtig, daß es in der Zeit der stehenden Heere für den renommistischen Capitano, den Shakespeare noch den Italienern abborgte, kein Feld mehr gab. Dieser Typus war tot, nur die Bühne konservierte ihn, während der unfähige Arzt und der lächerliche Philosoph noch immer ihr Unwesen trieben. Die Bedeutung der beiden kleinen Farcen besteht darin, daß sie durch ihren Verfasser, durch Molière zum Ausgangspunkt des modernen Lustspiels geworden sind, wenn sie selber auch noch ganz der Vergangenheit angehören.

Die zweite Hälfte von Molières Wanderzeit umfaßt die Jahre 1650—58. Sie erhält ihren Charakter dadurch, daß der Dichter allmählich als Autor wie als Bühnenleiter immer mehr in den Vordergrund tritt, daß aus der Truppe du Fresnes die Molières herauswächst. Der Vorstoß, den die Gesellschaft 1649 nach Narbonne machte, diente dazu, das Terrain zu rekognoszieren. Ob sie damals schon vor den Generalständen der Provinz Languedoc spielte, ist nicht zu beweisen, auf jeden Fall trat dies Ereignis im folgenden Jahre ein und wurde von da ab zur dauernden Einrichtung. Die Generalstände hielten sich keine eigenen Schauspieler, aber es wurde dafür gesorgt, daß sich während der Zeit der Sitzungen die beste erreichbare Gesellschaft am Orte ihrer Zusammenkünfte einfand. Denn die Herren, die „beaux messieurs des états“, hatten ausreichende Zeit für das Vergnügen. Ihre Arbeit war gering, ihr Geld- und Truppenbewilligungsrecht war gegenüber der Allmacht der Krone zu einer Formalität herabgesunken, aber die jährlichen Tagungen wurden trotzdem regel-

mäßig unter dem Vorsitz eines königlichen Stellvertreters abgehalten. Es war eine höchst angenehme Zeit für die Mitglieder. Aus den entlegenen Flecken und weltfernen Schlössern strömten sie zusammen, angeblich um Staatsgeschäfte zu besorgen, in Wirklichkeit um sich mit den Standesgenossen zu unterhalten, zu trinken und zu schlemmen. Die Sitzungen boten eine großartige, allgemein ersehnte Abwechselung nach langen, einsam verbrachten Monaten. Die Tagegelder betrugen sechs Dukaten, also dreißig Franken auf den Kopf, für die damalige Zeit eine enorm hohe Vergütung. Die Herren besaßen also Geld in Überfluß. Dazu kamen die Feste, die der Vertreter des Königs, der Gouverneur der Provinz und andere reiche Abgeordnete zu geben pflegten. Man blieb, solange es irgendwie ging, auf Kosten der Provinz zusammen, und die Tagungen zogen sich oft von Anfang Dezember bis Ende März des nächsten Jahres hin. Für die Schauspieler bedeutet es schon eine Auszeichnung, bei diesen Gelegenheiten, wo die ersten Familien der Provinz sich zusammenfanden, spielen zu dürfen. Sodann aber waren die Stände nicht knauserig; das Geld floß ja aus der Tasche der Steuerzahler. Im Jahre 1650 überwiesen sie der Truppe Molières viertausend Livres, 1656 erhöhte der Betrag sich um ein weiteres Tausend, und in den anderen Jahren mag er nicht geringer ausgefallen sein, wenn wir auch Nachweise darüber nicht besitzen. Der Fehler war nur, daß diese Summen unregelmäßig eingingen. Was die Herren in der Festlaune freigebig bewilligten, beanstandete der Kassierer nachträglich und besonders für die Anweisung von 1656 hielt es schwer, Geld zu erhalten. Die Schauspieler gaben sie zum Schluß an einen Geschäftsmann Melchior Dufort, der es natürlich eher wagen konnte, gegen die Stände den Rechtsweg einzuschlagen als die von ihnen abhängigen Komödianten. Immerhin stellte sich in diesen Jahren mit dem wachsenden Ruhm auch der Wohlstand bei der Truppe ein. Madeleine Béjart, die unermüdliche Geschäftsführerin der Gesellschaft, kam schon 1655 in die glückliche Lage, Gelder anzulegen, von denen allerdings nicht feststeht, ob sie ihr persönliches

Eigentum oder das der Gesellschaft bildeten, sie selbst war sogar imstande, ihrem ehemaligen Freund und Beschützer Modène, dessen Vermögen durch sein abenteuerliches Leben stark angegriffen war, finanzielle Beihilfe zu gewähren. Daß dieser unterdessen eine Liebschaft mit einer anderen Dame, sogar einer Verwandten der Béjarts angebändelt hatte, genierte die vorurteilsfreien Geister nicht. Man blieb trotzdem gut Freund, ja diese Nachfolgerin Madeleines fand mit ihrem Gatten sogar Unterschlupf in Molières Schauspielertruppe. Modènes Frau war 1649 gestorben, aber weder der Witwer noch Madeleine dachten auch nur daran, ihre einstigen Beziehungen durch eine Heirat zu legitimieren, im Gegenteil, als der edle Baron sich später wieder vermählte, nahm er sich eine ganz junge Frau, die Tochter seiner damaligen Geliebten, die wie ihre Mutter auch an der Bühne tätig war. Dem Theater wenigstens blieben Veränderungsüchtige bei allen Wandlungen getreu.

Im Jahre 1651 finden wir Molière plötzlich in Paris, und zwar fällt die Reise in den April, also einen Monat, wo die Theater der Fasten wegen geschlossen blieben. Bei dieser Gelegenheit wurden die vermögensrechtlichen Angelegenheiten zwischen Vater und Sohn endgültig geordnet. Es ist möglich, daß die Geldgeschäfte und der Wunsch, seine Angehörigen nach mehrjähriger Trennung wiederzusehen, die einzigen Ursachen dieser Reise sind, doch läßt der Gedanke sich nicht von der Hand weisen, daß der Dichter vielleicht die Hoffnung hegte, mit der Truppe in die Hauptstadt zurückzukehren und daß er sich persönlich von den Aussichten überzeugen wollte. Doch die Stunde hatte noch nicht geschlagen. Molière wandte sich wieder dem Süden zu, zunächst wohl nach Lyon, das in den folgenden Jahren das feste Standquartier seiner Gesellschaft bildete. Den Charakter einer Wandertruppe verlor sie aber dadurch nicht, denn in jedem Herbst traten die Komödianten ihre Fahrt nach dem Languedoc, zu den Sitzungen der Generalstände an, die bald in Pézenas, Montpellier, Carcassonne oder Béziers abgehalten wurden. Auf dem Hin- und Rückwege wurden natürlich

noch andere Ortschaften besucht wie Vienne oder Avignon, gelegentlich wurde auch ein weiterer Abstecher unternommen. Die meisten dieser Städte haben eine Erinnerung an die Reisen des großen Dichters bewahrt, meistens in der Gestalt von mehr oder weniger unverbürgten Anekdoten, in denen sein schlagfertiger Witz und seine Geistesgegenwart Triumphe feiern. In Pézenas wird sogar noch heute der Stuhl des Barbiers gezeigt, in dessen Laden Molière mit Vorliebe gesessen haben soll, um das bunte Gewimmel des Marktes zu beobachten. Für den Nordfranzosen hatte die Lebhaftigkeit der Südländer einen besonderen Reiz; diese geborenen Schauspieler lehrten ihn das Geheimnis der Darstellung, das er mit der klaren Beobachtung des Nordens erfaßte. Eine dieser Fahrten nach dem sonnigen Mittag machte der Musiker d'Assoucy, der Kaiser der Burleske, wie er sich selbstgefällig nannte, in Wirklichkeit ein armseliger Charlatan, der mit zwei Singknaben durch das Land vagabundierte, in Molières Gesellschaft. Der musizierende Parasit war damals wie so häufig in seinem Leben völlig mittellos und ließ sich monatelang von den Schauspielern durchfüttern. Er findet nicht Worte genug, um das gute Leben, das er bei ihnen geführt, zu schildern:

> In jenem Kreis der lieben Leute,
> die mit Musik ich oft erfreute,
> von Sorge frei und von Geschichten
> mit sieben oder acht Gerichten
> führt' ich ein Dasein, fein und nett;
> kein Bettler wurde je so fett.

Offenbar war man bei der Truppe damals guter Dinge und lebte unter dem milden Himmel des Südens lustig in den Tag hinein. Geld war vorhanden, der Wein wuchs auf allen Rebenhügeln, an Liebe fehlte es nicht. Der Leichtsinn und die Jugend taten das übrige. Madeleine Béjart stand jetzt in der Mitte der Dreißig, Molière im Anfang desselben Jahrzehntes, und die andern Mitglieder der Truppe waren vielfach noch jünger. Man konnte nichts Besseres tun, als das Leben zu genießen, das den armen

Komödianten endlich einmal die heitere Seite zukehrte. Es war schon viel, daß die ernste Arbeit nicht völlig vernachlässigt wurde.

Lyon erfreute sich als Theaterstadt eines guten Rufes, die Einwohner waren bekannt wegen ihres Kunstinteresses und guten Geschmackes, den sie im Verkehr mit dem benachbarten Italien ausgebildet hatten. Die Schauspielertruppen waren hier gern gesehene Gäste, und sie selbst suchten den reichen Handelsplatz mit Vorliebe auf. Molière und die Seinen hatten eine ernsthafte Konkurrenz zu überwinden, ehe sie den Ort eroberten, vor allem war ihnen die Gesellschaft Abraham Mitallats gefährlich, die schon seit einem Jahrzehnt in Lyon festen Fuß gefaßt hatte. Doch dem Ansturm der jüngeren Rivalen zeigte sie sich nicht gewachsen und mußte das Feld räumen. Vermutlich geschah es auch in Lyon oder wenigstens um diese Zeit, daß die du Fresnesche Truppe sich durch zwei Künstlerinnen ergänzte, die sowohl in der Provinz, besonders aber später in Paris, ihr zu dem größten Ruhm verhalfen: es sind Marquise Thérèse de Gorla, die bald darauf dem Komiker René Berthelot, genannt Gros-René oder Duparc, die Hand reichte und als Mademoiselle Duparc Lorbeeren erntete, und die gleichfalls mit einem Kollegen vom Theater verheiratete Mademoiselle de Brie. Die erstere, die Tochter eines Charlatans, der nach der Gewohnheit der Zeit zugleich als Possenreißer auftrat, bildete schon durch ihre äußere Erscheinung einen wertvollen Zuwachs. Ihre hohe Gestalt, ihre klassische Schönheit und ihr vornehmes Auftreten machten sie zu einer prächtigen Vertreterin der Heroinen und der eleganten Salondamen. Wenn auch ihr Können wenigstens nach dem Urteil des anspruchsvollen Boileau nicht auf der Höhe ihrer körperlichen Reize stand, so besaß sie doch gute Mittel und war eine brauchbare Schülerin, aus der Männer wie Molière und Racine, in dessen „Andromache" sie später die größten Triumphe feierte, etwas zu machen verstanden. Die de Brie stand hinter der Kollegin an Schönheit zurück, aber auch sie war von hübschem, gefälligem Äußeren. Ihre schlanke, mädchenhafte Figur befähigte sie noch in vorgeschrittenen Jahren, als sie sich dem kanonischen

Alter näherte, jugendliche Liebhaberinnen zu spielen. Auch ihr vielseitiges Talent wird gelobt. Molière soll an die beiden Künstlerinnen sein leicht entzündbares Herz verloren haben, doch die Duparc erhörte ihn nicht, sie ging wohl auf größere Eroberungen aus als auf die eines Schauspielers und Theaterdirektors. Dagegen war Mademoiselle de Brie zum mindesten zeitweilig die Geliebte des Dichters. Daß zwischen beiden eine Neigung bestand, kann nicht bezweifelt werden, aber wie lange ihre Beziehungen dauerten, entzieht sich unserer Kenntnis, und die Angabe einer Schmähschrift, der „Fameuse Comédiene", daß das unerlaubte Verhältnis auch nach Molières Heirat fortgesetzt wurde und daß er sich bei der Geliebten für die Enttäuschungen seiner Ehe entschädigte, darf bei dem Charakter des Buches als bare Münze nicht hingenommen werden. Daß unter diesen Umständen zwischen den beiden Damen, zu denen Madeleine Béjart sich mit ihren älteren Rechten als dritte gesellte, Hader und Eifersucht herrschten, ist wohl begreiflich. Der Rollenneid und noch mehr die persönliche Rivalität der drei Künstlerinnen bereiteten dem armen Theaterdirektor und gequälten Liebhaber manche schwere Stunde. Ein Brief des Freundes Chapelle, von dem es allerdings zweifelhaft ist, ob er schon auf die frühe Zeit bezogen werden darf, gibt uns einen Einblick in dessen wenig beneidenswerte Lage. Der Schreiber vergleicht Molière mit Jupiter, da er gleich dem großmächtigen Donnerer während des trojanischen Krieges von drei launenhaften Göttinnen umworben werde. Ja, in diesen Zeilen ist noch von einer vierten Dame, einer Mademoiselle Menou die Rede, die auch Ansprüche auf das Herz des Dichters zu besitzen scheint. In anderem Zusammenhang werden wir auf sie zurückkommen, und brauchen uns deshalb nicht an dieser Stelle in Vermutungen über ihre rätselhafte Persönlichkeit zu verbreiten. Ihr Name findet sich mit einer kleinen Rolle auch unter den Darstellern der „Andromeda" von Corneille, die vielleicht Molières eigene Hand in das noch vorhandene Exemplar der Tragödie eingetragen hat, als er 1653 das Stück durch seine Gesellschaft in Lyon aufführen ließ.

Er selbst spielte den Perseus, also noch immer eine jugendliche Heldenrolle. Die übrigen Mitglieder der Truppe sind Madeleine Béjart mit ihrer Schwester und den beiden Brüdern, der alte du Fresne, das Ehepaar de Brie, Duparc mit seiner Frau, Jean-Baptiste de Vauselle, der Bruder des Dichters Tristan l'Hermite, dessen Gattin und Tochter, von denen die eine die Geliebte Modènes war, die andere bald darauf die Frau des Edelmannes werden sollte, endlich ein gewisser l'Estang, in Wirklichkeit der kunstbegeisterte Zuckerbäcker Raguenau, der aus Rostands „Cyrano de Bergerac“ bekannt ist. Seine Tochter heiratete später Molières treuesten Anhänger la Grange. Es ist eine recht bunt zusammengewürfelte Gesellschaft: zwei Schauspielerinnen, die sich in das Herz ihres Direktors teilen, Mutter und Tochter, die Beziehungen zu demselben Manne unterhalten, zwei Cousinen, von denen die eine den Geliebten des anderen übernommen hat! Dazu die Ehemänner, die diesem Lebenswandel in Seelenruhe zuschauen, vielleicht sogar froh sind, daß etwas von dem Gewinn für sie abfällt. Wahrlich es gehörte ein starker Charakter dazu, um unter diesen Verhältnissen den sittlichen Halt nicht völlig zu verlieren. Auch Molière ist gestrauchelt, aber es kommt uns nicht zu, ihn deshalb mit überhebender Miene zu tadeln. Gerade die größten Genies sind ihrem leidenschaftlichen Temperament am stärksten unterworfen, ihre Irrungen sind notwendige Stufen zu ihrem Ruhm. Im Gegenteil, es verdient Bewunderung, daß der Dichter sich den Sinn für das Gute und Wahre trotzdem erhalten hat, daß er in dieser leichtsinnigen Wirtschaft dafür sorgte, daß die ernste Arbeit nicht vergessen wurde. Auf die Leistungen seines Theaters konnte er schon damals stolz sein. Ein Kenner wie Chappuzeau urteilt 1656 über die Lyoner Truppe, trotz ihres unsteten Charakters könne sie den Vergleich mit den Schauspielern des Hotel de Bourgogne, die in Paris seßhaft seien, wohl aufnehmen, also mit den ersten Künstlern Frankreichs.

Das Jahr 1653 brachte der Gesellschaft einen weiteren bedeutenden Erfolg, sie fand einen neuen einflußreichen Protektor in

der Person von Molières ehemaligem Schulkameraden, in Armand Prinzen von Conti. Er hatte dem geistlichen Stande, für den er ursprünglich bestimmt war, entsagt, war dann mit seinen beiden Geschwistern, dem großen Condé und der abenteuerlustigen Herzogin von Longueville, einer der rührigsten aber auch ungefährlichsten Parteigänger der Fronde gewesen. Mazarin fiel es nicht schwer, den nur von seinen Launen bestimmten Mann zum Abfall von dessen adliger Clique zu bringen. Conti schloß Frieden mit den Königlichen, wobei er als wichtigste Bedingung die Verpflichtung übernahm, Anna Martinozzi, die Nichte des allmächtigen Kardinals und Staatsministers, zu heiraten. Wie immer verstand es Mazarin, den Vorteil des Staates mit seinem persönlichen Nutzen zu vereinigen, denn die Verbindung mit einem Prinzen aus königlichem Geblüt bildete für die eingewanderte italienische Sippe die Erfüllung ihres ehrgeizigsten Traumes, ganz abgesehen davon, daß sie die Unterwerfung Contis besiegelte. Einstweilen hauste er noch bis zu seiner bevorstehenden Hochzeit als Junggeselle auf seinem prächtigen Schloße La Grange, im äußersten Süden des Landes. Geistreiche Männer, aber auch gewissenlose Streber umgaben ihn, sein Sekretär Sarasin, der als Geschichtschreiber die Belagerung von Dünkirchen und die Verschwörung Wallensteins behandelte, der Abbé Cosnac, der sich schon mit fünfundzwanzig Jahren einen Bischofsitz ergatterte, und der Abbé Roquette, ein kluger, aber gefährlicher Intrigant. Weniger glücklich paßte die Geliebte des Prinzen, Madame de Calvimont, die ihrer Dummheit wegen ebensosehr verspottet als ihrer Schönheit wegen bewundert wurde, in die Gesellschaft. Natürlich mußte man ein Theater haben. Cosnac, ein kunstverständiger Dilettant, ließ Molière kommen, doch ehe seine Truppe anlangte, stellte sich eine andere, die Cormiers, eines ehemaligen Gauklers vom Pont-neuf, auf dem Schlosse ein. Als praktischer Mann erkaufte ihr Führer durch kleine Geschenke die Gunst der schlecht bezahlten fürstlichen Mätresse, und Molière wäre überhaupt nicht zum Auftreten gekommen, wenn Cosnac sich seiner nicht energisch angenommen hätte. Endlich durfte er spielen.

Obgleich alle unbefangenen Zuschauer die Leistungen seiner Leute, sowie die Pracht ihrer Kostüme und Dekorationen hoch über die Cormiers stellten, so blieben Madame de Calvimont und der von ihr beeinflußte Prinz bei ihrem Gaukler. Erst als Sarasin, von den Reizen der Duparc gewonnen, seine ganze Macht zu Molières Gunsten einsetzte, wurde dessen Truppe angenommen und durfte sich mit dem Titel Schauspieler seiner Hoheit des Prinzen schmücken. Es entbehrt nicht der Ironie, daß das Schicksal des größten französischen Dichters von zwei Weibern abhing, von der Bestechlichkeit einer ausgehaltenen Favoritin und dem hübschen Gesicht einer Schauspielerin. Er konnte dankbar sein, daß die letztere die Oberhand behielt und der Wetteifer mit Cormier durch sie für ihn gewonnen wurde.

Die Urteile über Conti gehen weit auseinander. Der Kardinal Retz, der allerdings triftige Gründe besaß, den Prinzen zu hassen, nennt ihn eine Null, die nur durch ihre vornehme Abstammung Bedeutung erlangt habe, und spricht von der Niedertracht und der Bosheit seines Charakters. Das ist die übertriebene Sprache eines Feindes. Conti war in Wirklichkeit ein willensschwacher, haltloser Mensch, Fehler, die sich durch die verwöhnte Erziehung seiner Jugend noch verschlimmert hatten. Ohne Grundsätze und ohne feste Ziele handelte er stets nach den Eingebungen des Augenblicks, und so wechselnd waren seine Launen, daß er in jähester Weise von einem Extrem ins andere verfiel. Heute ein Anhänger der Fronde, vertrug er sich schon am nächsten Tage mit dem König; heute für das Theater begeistert, verwarf er morgen diese sündige Lustbarkeit auf das schärfste. Zuerst führte er ein wüstes den Weibern und den sinnlichen Zerstreuungen gewidmetes Leben, um schnell in die düsterste Askese umzuschlagen. Dabei war er begabt und geistreich, aber gerade durch diese Vorzüge erschienen seine Launen, die sich manchmal bis zu krankhaften, seiner Umgebung gefährlichen Wutausbrüchen steigerten, in noch häßlicherem Lichte. Wer ihn zu nehmen verstand, konnte aus dem Schwächling machen, was er wollte, aber Verlaß war

auf ihn nur, solange man ihn im Auge behielt und von jedem andern Einfluß entfernte. Molière sollte das zu seinem eigenen Schaden erkennen.

Einstweilen konnte er mit dem neuen Protektor wohl zufrieden sein. Obgleich dieser sich in dem Geldpunkt gegenüber den Schauspielern ebenso knauserig wie gegenüber seinen Mätressen bewies, so war es doch ein Gewinn und eine hohe Auszeichnung, im Dienst eines Mitgliedes der Familie Bourbon zu stehen, und wenn es nicht aus seiner Tasche ging, war der Prinz sogar freigebig. Später, als er den Posten eines Gouverneurs erhielt, sorgte er dafür, daß die Stände seine Leute reichlich besoldeten, daß ihre Reisekosten aus den öffentlichen Kassen bestritten wurden, ja er ließ sogar Louis Béjart aus dem Säckel der Provinz eine ungewöhnlich hohe Belohnung zukommen, als dieser literarischen Ehrgeiz verspürte und ein Wappenbuch der Languedoc zusammenstellte.

Nach den Tagen von La Grange brach Conti zu seiner Hochzeit nach Paris auf, nachdem Madame Cavimont mit einer nicht gerade fürstlichen Entlohnung abgefunden war. Doch der Prinz hatte keine Eile. Schon in Montpellier machte er Halt. In Madame de Calvière fand sich rasch ein Ersatz für die entlassene Herzenskönigin, und neue Feste begannen, bei denen natürlich die Schauspieler nicht fehlen durften. Endlich entschloß sich der wenig eifrige Bräutigam nach der Hauptstadt abzureisen, von wo er im nächsten Jahre mit seiner jungen Gemahlin nach dem Süden zurückkehrte. Ihre Anwesenheit gab Anlaß zu neuen und noch glänzenderen Feierlichkeiten. In Montpellier wurde ein Ballett aufgeführt, in dem die Herren der vornehmen Gesellschaft und die Schauspieler gemeinsam tanzten. Molière mußte die Rolle eines Fischweibes übernehmen, und die Reime, die sich auf seine Person beziehen, enthalten einen allerdings recht unklaren Hinweis auf die schönen Verse, die er zu dichten pflegte. Dies Auftreten ist wichtig als Anzeichen, daß der Dichter allmählich von jugendlichen Heldenrollen zu komischen Chargen überging, das heißt seinen eigentlichen Beruf fand.

Die Jahre 1654—56 bedeuten den Höhepunkt in der Gunst, deren die Schauspieler bei dem neuen Gönner sich erfreuten. Für Molière soll er sogar eine weitgehende persönliche Zuneigung gefaßt haben. Er besuchte nicht nur dessen Vorstellungen, sondern vertiefte sich mit ihm auch in ästhetische Gespräche und las mit ihm die vorzüglichsten Werke der antiken und neuen Literatur. Da der Prinz nicht dumm war und eine gute Bildung besaß, so waren diese Studien ebenso vorteilhaft für ihn als für den Dichter, der den Geschmack der höheren Kreise kennen lernte. Noch weiter ging die Gunst des Protektors. Als durch Sarasins Tod das Amt seines Sekretärs erledigt war, soll er die Stellung Molière angeboten haben. Nach Grimarest hätte dessen abschlägige Antwort gelautet: „Glauben Sie, daß ein Misanthrop wie ich der rechte Mann für einen großen Herrn sei? Meine Empfindungen sind für den Dienst nicht schmiegsam genug." Der Dichter stand damals in der Mitte des dritten Jahrzehnts. Nach allem, was wir über ihn wissen, ist es ausgeschlossen, daß er in so jungen Jahren sich als Menschenfeind bezeichnen konnte. Mögen die Vorgänge selbst der Wahrheit entsprechen, so beruht doch diese Form der Ablehnung auf nachträglicher Erfindung. Wahrscheinlicher ist es, daß Molière sich nicht von seiner Truppe trennen wollte und konnte. Auf jeden Fall tat er recht, die Stellung auszuschlagen. Bei Contis ungezügeltem Temperament hatte sie ihre Unannehmlichkeiten. Sarasin selbst war den Verletzungen erlegen, die sein Herr ihm in einem seiner bekannten Wutausbrüche beigebracht hatte.

Der Dichter hatte schon so unter der Unbeständigkeit seines Gönners genug zu leiden, ohne daß er in ein noch näheres Abhängigkeitsverhältnis zu ihm trat. Der Prinz fiel in die Hände des Bischofs Pavillon von Aleth, eines eifrigen Mitgliedes der Gesellschaft vom hochheiligen Sakrament, der sogenannten Kabale der Devoten. Ihm gelang es, den jeder Stimmung und jedem neuen Eindruck zugänglichen jungen Mann zu bekehren, und die Bekehrung fiel so gründlich aus, daß er aus einem begeisterten Verehrer zum erbittertsten Feind des Theaters wurde. Er kannte

kein Maß, sondern taumelte, wie das in seinem schwachen Charakter lag, von einem Extrem in das andere. An der Aufrichtigkeit des Bischofs Pavillon, den Vincenz von Paula seine rechte Hand nannte, kann nicht gezweifelt werden, auch daß es Conti mit seiner religiösen Umkehr und seinem Glaubenseifer ernst war, muß zugegeben werden; auf der andern Seite leuchtet es aber ein, daß Molière, dem dieser Umschlag schweren Schaden zufügte, diese Ansicht nicht teilen konnte, sondern die plötzliche Sinnesänderung des Prinzen der Heuchelei und der Intrige zuschob, eine Anschauung, die den größten Einfluß auf des Dichters späteres Schaffen, besonders auf den „Tartuffe" und „Don Juan" ausübte. Der Stimmungsumschlag ihres Gouverneurs wirkte auf die Generalstände zurück, die sich im nächsten Jahre 1657 in Béziers versammelten. Wie immer fanden sich die Schauspieler, die vorher einen ungewöhnlich weiten Abstecher nach Bordeaux gemacht hatten, dort ein. Doch die Stände beschlossen in einer der ersten Sitzungen, die Freibilletts, die ihnen Molière, wohl einer feststehenden Gewohnheit folgend, in Erwartung einer Vergütung ins Haus geschickt hatte, zurückzuweisen und es jedem einzelnen Abgeordneten zu überlassen, ob er für sein Geld die Vorstellungen besuchen wolle. Sie sagten sich also offiziell von der Truppe los; auch Louis Béjart ward in Kenntnis gesetzt, daß er für künftige heraldische Leistungen keine Belohnung zu gewärtigen habe. Abgesehen von Contis Vorbild beeinflußten noch weitere ungünstige Umstände die Haltung der Stände. Ihr Vorsitzender war in diesem Jahre der Bischof von Viviers, ein Halbbruder von Modènes verstorbener rechtmäßiger Gemahlin, der sicher für die Freunde und Schützlinge seines liederlichen Schwagers nichts übrig hatte, das Rechnungswesen lag in den Händen des Bischofs Pavillon, des abgesagten Gegners der Theater, und dazu kam noch, daß der König ungewöhnlich hohe Forderungen an die Steuerkraft der Provinz stellte. Das genügte, um den Herren die Laune zu verderben; für Molière war da nicht viel zu hoffen.

Conti entzog der Truppe das Recht, seinen Namen zu führen, ja sein Glaubenseifer artete später zur offenen Verfolgung aus.

Wie Racine 1662 berichtet, zog er mit Gendarmen und Missionären durch das Land, um seine Provinz von Schauspielern und ähnlichen ruchlosen Gesellen zu säubern. Molière hatte entschieden kein Glück mit seinen vornehmen Gönnern.

Er konnte den Schlag verschmerzen. Seine und seiner Schauspieler Stellung war jetzt besser gefestigt als nach dem Verluste Épernons. Im ganzen südlichen Frankreich genossen sie hohe Achtung und waren jeder Konkurrenz überlegen, sowohl durch ihre künstlerischen Leistungen als durch das Genie ihres Führers, der sich unterdessen als wirklicher Dichter offenbart hatte. Von der derben Posse hatte er den kühnen Sprung zu der hohen Komödie gewagt: das Jahr steht nicht fest, aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es 1655 war, als er sein erstes größeres Verslustspiel in fünf Akten in Lyon zur Aufführung brachte: „Der Unbesonnene", L'Étourdi oder Les Contre-Temps. Der Inhalt des Stückes, das in Deutschland wenig bekannt und wohl auch niemals auf die Bretter gelangt ist, läßt sich trotz der vielfachen Verwickelung kurz zusammenfassen: der Liebhaber Lélie hat sein Herz an eine junge schöne Sklavin Célie verloren, die Zigeuner an den alten Sklavenhändler Trufaldin verkauft haben. Wie alle Haussöhne der alten Komödie besitzt auch er zwar einen reichen Vater, selbst aber keinen Pfennig, sondern nur ein liebeglühendes Herz. Da er den Sklavenhändler damit nicht bezahlen kann, ist die Geliebte für ihn unerreichbar. Außerdem erwächst ihm in Leander ein Rivale, um so bedrohlicher, da dieser in der Lage ist, den Preis für die schöne Sklavin zu erlegen, und ein drittes Hindernis besteht darin, daß er selbst die Tochter Anselmos, Hippolyte, heiraten soll. Diese drei Schwierigkeiten sind zu überwinden. Das ist zu viel für den durch die Liebe geschwächten Kopf des armen Lélie, er offenbart sich seinem listenreichen Diener Mascarille, der nun die verschiedensten Pläne ausheckt, die entweder darauf abzielen, Geld aus dem geizigen Vater herauszuschlagen oder den Nebenbuhler zu beseitigen oder Trufaldin zu übertölpeln und ihm die Sklavin zu entführen. Zehn aufeinander folgende Anschläge werden

in Szene gesetzt, die zehnmal gerade in dem Augenblick, wo sie Erfolg versprechen, durch die übereilte Dazwischenkunft Lélies vereitelt werden. Zu Beginn des fünften Aktes ist er trotz Mascarilles Schlauheit seinem Ziel nicht näher als im ersten, im Gegenteil, es hat sich noch ein dritter Liebhaber eingefunden, dem die Dankbarkeit ein Anrecht auf Célies Hand verleiht. Da erbarmt sich der Zufall. Leander heiratet Hippolyte, der neue Nebenbuhler entpuppt sich als Bruder, Trufaldin als Vater seiner Sklavin, so daß deren Heirat mit dem geliebten Lélie nunmehr kein Hindernis in dem Wege steht. Allgemeine Freude besiegelt das glückliche Ende.

Der Stoff, der sich in vielen recht verschlungenen Verwickelungen bewegt, beruht nicht auf Molières Erfindung, sondern er übernahm ihn aus einem italienischen Lustspiel vom Jahre 1623, dem „Inavvertito“ von Niccolò Barbieri, der als Schauspieler den Namen Beltrame führte. Ihm folgt der französische Nachdichter beinahe Szene für Szene, und selbst an den wenigen Stellen, wo er von der Vorlage abweicht, ist er nicht selbständig, sondern benutzt Splitter und Gedanken teils aus andern italienischen Komödien, aus der „Emilia“ von Luigi Groto und der „Angelica“ von Fornari, teils aus Plautus' „Epidicus“ oder aus der erzählenden Literatur wie der „Gitanella de Madrid“, einer Novelle des Cervantes. Auch Tristans vor kurzem erschienener „Parasit“ mag untergeordnete Einzelheiten beigesteuert haben. Nach eigener Phantasie hat Molière nur den Schluß seines Stückes gestaltet; und gerade dieser versagte infolge der mangelnden dramatischen Zuspitzung. Die sämtlichen benutzten Werke treten hinter den „Inavvertito“ zurück. Er lieferte die Idee und den technischen Aufbau der Handlung, und nur durch einen Vergleich mit dieser Vorlage kann festgestellt werden, was Molière damals als Lustspieldichter zu leisten imstande war, inwieweit die Abweichungen von dem italienischen Original Verbesserungen enthalten.

Die der Handlung zugrunde liegende Idee wäre — richtig erfaßt — für eine Komödie gut geeignet. Auf der einen Seite

ein Diener, der die gewissenlosesten Listen plant, auf der andern ein edler Jüngling, der in der Leidenschaft zwar auf diese Anschläge eingeht, dessen bessere Gesinnung aber im letzten Moment durchbricht und sich den vorbereiteten Schuftereien nicht anbequemen kann. Aber weder Barbieri noch Molière erfassen den Plan in dieser Weise, beide vernachlässigen die Charaktere und wählen das Thema nur, weil es eine Fülle von höchst kunstreichen Intrigen bietet. War das italienische Stegreiflustspiel zur Typenkomik der Schauspieler erstarrt, so stand die Commedia erudita dem Leben nicht weniger fremd gegenüber und arbeitete nur auf möglichst verkreuzte Verwickelungen und überraschende Situationen hin. Beobachtung der Wirklichkeit und Darstellung echter Menschen blieben ihr unbekannt, ja waren wohl nicht einmal möglich bei Schauspielern, die nur sich selber spielen und in feststehenden Gestalten auftreten konnten. In Nachahmung der antiken Komiker arbeitete man mit immer wieder gebrauchten, durch das Alter geheiligten Spielfiguren, mit Söhnen, die ihre Väter, Dienern, die ihre Herren überlisten, Sklavinnen, die entführt werden müssen, Liebhabern, die verkleidet in das Haus der Eltern oder des Ehemanns dringen. Das alles war nur Literatur, kein Leben, der Wirklichkeit so fremd wie die Haussklaverei, die seit einem Jahrtausend nicht mehr existierte. Nichts beruhte auf Beobachtung, alles auf Überlieferung. Die Aufgabe des Dichters beschränkte sich darauf, mit diesen feststehenden Mitteln, diesen Täuschungen, Verkleidungen und Wiedererkennungen, ein recht buntscheckiges, überraschendes Spiel zusammenzuleimen. Das genügte ihm und dem Publikum. In dieser Beziehung ist der Stoff des „Unbesonnenen“ großartig. Hier gibt es nicht einen, sondern drei Alte, die übertölpelt, nicht einen, sondern zwei Nebenbuhler, die hinters Licht geführt werden müssen. Alles kam also auf einen recht schlauen spiritus rector, einen möglichst erfinderischen Diener mit unerschöpflichen Anschlägen an. Dessen Herr dagegen verdient keine besondere Beachtung. Wie Scapino für Barbieri, so ist Mascarille für Molière die Hauptsache, ja sogar in noch höherem Grade als für seinen Vorgänger.

Die Bearbeitung verfolgt den Zweck, diese Gestalt möglichst in den Vordergrund zu rücken. Der Nachdichter verfährt dabei mit großem Geschick, er lebt sich derartig in die Figur des verschlagenen Dieners hinein, daß dieser, den Scapino des Vorbildes übertreffend, sogar einige persönliche Züge empfängt. Lélie dagegen ist dem französischen Bearbeiter so gleichgültig wie Fulvio dem Italiener. Er braucht ja nur im rechten Augenblick hereinzuplatzen, gerade dann, wenn die Streiche seines Dieners dem Erfolge nahe sind. Darin besteht seine ausschließliche Aufgabe. Ob er dabei aus innerer Hochherzigkeit, aus Unüberlegtheit oder aus Dummheit handelt, ist für beide Verfasser belanglos. Nicht auf den Charakter, sondern auf den Bühneneffekt kommt es ihnen an, und der bleibt ja unter allen Umständen der gleiche. Und nur wenn die Gestalt des Liebhabers herausgearbeitet, wenn das innere Wesen des verblendeten, aber im Grunde edlen Jünglings entwickelt und von Akt zu Akt gesteigert worden wäre, hätte ein wirkliches Lustspiel mit einer einheitlichen Idee und Handlung zustande kommen können; so, wie es vorliegt, zerfällt der „Unbesonnene" auch bei Molière in zehn lose aneinander gereihte Streiche, die nur durch die Gemeinsamkeit der Personen zusammengehalten werden. Im einzelnen mögen sie bühnenwirksam sein, durch die größere Kunst des französischen Dichters vielleicht in noch höherem Grade als in der Vorlage, aber das Ganze ermüdet auf die Dauer doch durch den Mangel an Konzentration. Der Schluß tritt nicht aus einer inneren Notwendigkeit ein, sondern äußerlich, weil die drei für die Aufführung bestimmten Stunden abgelaufen sind. Wenn Mascarilles Erfindungsgabe ausreichte, so könnte es statt der zehn ebensogut zwanzig ähnliche Streiche geben. Nur wirkliche Menschen interessieren auf der Bühne; die beiden aktiven Gestalten des „Étourdi", der Herr und der Diener, sind aber hergebrachte Spielfiguren. Und auch von ihren Opfern läßt sich etwas Besseres nicht sagen. Seit Plautus' Zeiten müssen die Alten in der Komödie, ob sie nun als Väter, Vormünder oder Besitzer von schönen Sklavinnen auftreten, geizig, engherzig, mißtrauisch und dabei doch leicht zu betrügen seien. Anselmo,

Trufaldin und Pandolfe weichen in nichts von der Schablone ab. Auch hier ist Molière über Barbieri nicht hinausgelangt, einen Fortschritt dagegen beweist er in der Zeichnung der Frauengestalten, bei denen er sich eine größere Selbständigkeit und Natürlichkeit wahrt. Die Liebhaberin Célie bleibt zwar auch bei ihm eine Sklavin, aber sie ist doch zarter und idealer geschildert als in der Vorlage. Der Bearbeiter stellt sie in einen Konflikt zwischen Liebe und Dankbarkeit, bei der sie sich von einer sympathischen Seite, mehr als denkendes und empfindendes Mädchen, weniger als begehrenswertes Sachgut zeigt. Für ihre Rivalin dagegen hat der Dichter nicht so viel getan. Das zweite Liebespaar, das bei Barbieri einen unerfreulich breiten Raum einnimmt, drängt er überhaupt stark in den Hintergrund. Hippolyte gewinnt dabei nichts, aber sie verliert wenigstens viel von der häßlichen Schablone des mannstollen Frauenzimmers, das zur Belustigung der Menge in keiner italienischen Komödie fehlen durfte.

Der Schauplatz des Stückes ist bei Molière Neapel. Ein Versuch, die Handlung nach Frankreich zu übertragen, hätte ihre innere Unmöglichkeit dargetan, aber Italien, besonders der südliche Teil der Halbinsel war für das französische Publikum das Land der Romantik und der Liebesintrige, wo sich die unglaublichsten Sachen zutragen durften, wo man sich Sklavenhandel und ähnliche Unwahrscheinlichkeiten kritiklos gefallen ließ.

Geht Molière in der Technik und der Gestaltung der Charaktere nur wenig über seine italienische Vorlage hinaus, so übertrifft er diese in der Sprache um ein erhebliches. Barbieris Stil ist maniriert, voll von Concetti, d. h. Geistreicheleien und Künsteleien, die einen blendenden Eindruck machen sollen. Der französische Nachdichter hält sich von derartigen Geschmacklosigkeiten frei. Sein Stil ist kräftig, gewandt und lebendig, einzelne Archaismen und eine gewisse Sprödigkeit des Ausdrucks erhöhen seinen jugendfrischen, ansprechenden Reiz, so daß die Form oft über die Trivialität der Handlung hinwegtäuscht. Es war Molières erster Versuch mit dem Verslustspiel, aber er beherrscht den Alexandriner

schon meisterhaft. Viktor Hugo stellte den Vers des „Étourdi“ selbst über den der späteren Werke, des „Tartuffe“ und der „Gelehrten Frauen“, eine Schätzung, die bei dem Romantiker durch seine begeisterte Verehrung der französischen Frühklassiker wohl erklärt wird. Wir Deutsche besitzen nicht das feine Ohr unserer westlichen Nachbarn für den Wohlklang des Verses und des Reimes, besonders sind wir geneigt, ihren Alexandriner schlechtweg als langweilig und eintönig zu verwerfen. Dazu geben uns die Versuche, ihn in unsere eigene Dichtung einzuführen, ein scheinbares Recht. Im Französischen aber, das keine Hebungen und Senkungen kennt, sondern die Silben nur gleichwertig zählt, ist er ein äußerst modulationsreiches und kräftiges Metrum, trotz des Reimes und der scharf einschneidenden Cäsur so ausdrucksfähig wie unser Blankvers, auf jeden Fall das Maß, das allein in der dramatischen Dichtung Verwendung finden kann. Schon der kritische Boileau zollte dem kräftigen klaren Vers Molières uneingeschränkte Bewunderung, und noch heute gilt er in Frankreich trotz mancher Angriffe, die namentlich Edmond Scherer erhoben hat, als Muster des Wohlklanges und der Korrektheit. Der Ruhm der Korrektheit erscheint uns Deutschen als ein kleinliches Lob, teils weil es uns an sprachlichem Feingefühl fehlt, teils weil wir die Form über dem Inhalt vernachlässigen und in Verstößen gegen die Regel das Zeichen eines freien und ungebundenen Geistes zu sehen geneigt sind. Hier liegt ein Gegensatz zwischen dem germanischen und romanischen Empfinden vor.

Über den Erfolg des „Unbesonnenen“ und die Besetzung der einzelnen Rollen bei der ersten Aufführung in Lyon wissen wir nichts. Später in Paris spielte la Grange den Liebhaber, die de Brie Célie, die Duparc Hippolyte, die beiden Brüder Béjart die Väter Anselme und Pandolfe, Molière endlich den Diener Mascarille. Außer la Grange, der erst später in die Truppe eintrat, gehörten ihr die Genannten bereits 1655 an und mögen schon damals dieselben Rollen innegehabt haben. Mascarille wurde — schon der von dem Dichter selbst gebildete Name macht

es wahrscheinlich — noch in Maske gespielt, ein veralteter Gebrauch, der aber gerade bei derbkomischen Rollen sich lange erhielt. In der Hauptstadt erzielte das Stück einen großen Erfolg, und selbst heute noch erscheint es dann und wann auf dem französischen Theater; es kann als sicher gelten, daß es auch in Lyon allgemeine Bewunderung erregte. Eine Buchausgabe ließ der Dichter erst 1663 erscheinen. Das Stück machte den unbekannten Schauspieler, das Mitglied einer fahrenden Komödiantentruppe, mit einem Schlage berühmt. Trotz aller Ausstellungen mit vollem Recht. Die Fehler des Erstlingswerkes, der Mangel an Selbständigkeit und der Verzicht auf selbstbeobachtete Menschendarstellung, finden sich in allen gleichzeitigen Lustspielen, nicht aber die Vorzüge des „Étourdi“, die flotte Führung der Handlung, die dramatische Lebendigkeit und Lustigkeit, sowie die Kraft und Formvollendung des Ausdrucks. Molière trat mit diesem für seine Zeit glücklichen Wurf in die Reihe der ersten lebenden Autoren.

Der Dichter beeilte sich, dem frisch errungenen Lorbeer ein zweites Blatt hinzuzufügen. Noch ehe das nächste Jahr (1656) zu Ende ging, brachte er ein neues Lustspiel, wieder in Versen und in fünf Akten, auf die Bühne: den „Zwist der Liebenden“, le Dépit amoureux. Auch in diesem Falle benutzte er eine italienische Vorlage, und zwar das „Interesse“ von Niccolò Secchi aus dem Jahre 1581. Vom Standpunkt des damaligen Geschmackes muß auch diese Wahl als glücklich bezeichnet werden. Die Komödie enthält alles, was man auf dem Theater sehen wollte, betrogene Väter, verliebte Söhne, schlaue Diener, ein als Knabe erzogenes Mädchen, dazu noch die oft belachte Gestalt des Pedanten, die freilich recht gewaltsam hineingetragen ist. Durch Verkleidungen, Mißverständnisse, Kindesunterschiebungen wird eine Intrige herbeigeführt, die verwickelter kaum gedacht werden kann und im einzelnen zu recht überraschenden, bühnenwirksamen Szenen führt. Das schon Unentwirrbare hat Molière durch eigne Zutaten noch mehr verschlungen, so daß er selber stellenweise durch die Komödie der Irrungen nicht durchfindet und die Fäden aus der Hand

verliert. Auf der anderen Seite versucht er das Ganze auf eine vernünftigere Grundlage zu stellen, indem er eine törichte Wette, die bei Secchi den Ausgangspunkt der Handlung bildet, durch die Hoffnung auf eine Erbschaft ersetzt, ein Mittel, das allerdings auch nicht dem Leben, sondern dem großen Arsenal italienischer Bühnenkunststücke entnommen ist. Für unseren Geschmack sind die fünf Akte des „Liebeszwistes“ unerträglich, ihre verzwickte Intrige albern und langweilig. Die verkünstelte Handlung entzieht sich einer kurzen Wiedergabe; es lohnt nicht, sie durch die mannigfaltigen Verwickelungen zu verfolgen, da das Stück auf der deutschen Bühne niemals erschienen ist, als Ganzes sogar in Frankreich jede Bedeutung verloren hat. Nur wenige Szenen sind der wohlverdienten Vergessenheit entgangen, und zwar die, die den eigentlichen Zwist der Liebenden enthalten und der Komödie den Namen gegeben haben. Sie finden sich nicht bei Secchi, in ihnen steht Molière zum ersten Male völlig auf eigenen Füßen. Man hat zwar auch hier nach einer Quelle geforscht und diese in Lope de Vegas Lustspiel „el Perro del Ortolano“, in einer Komödie des Italieners Bracciolini oder in Terenz' „Andria“ finden wollen, aber wenn diese Stücke inhaltlich auch etwas Ähnliches, den Zank und die Versöhnung eines liebenden Paares, enthalten, so sind die Anklänge doch so allgemein, daß sich aus ihnen eine Anlehnung Molières nicht erweisen läßt. Wenn man will, so steckt der ganze Liebeszwist schon in Horaz' reizender Ode „Donec gratus eram tibi“ (III, 9), von der unser Dichter später in einem Zwischenspiel der „Amants magnifiques“ eine französische Übertragung gegeben hat. Wie dort der Dichter und seine Ilia so sind im „Liebeszwist“ Éraste und Lucile zerfallen, und die Vorgänge ihres Streites und der rasch darauf folgenden Versöhnung wiederholen sich in der Komödie um eine Tonart tiefer zwischen dem Diener Gros-René und der Kammerzofe Marinette. Dies reizende Quartett mag allerdings durch manches spanische Vorbild angeregt sein. Die Konstellation, daß die Dienstboten die Gefühle ihrer Herrschaft in gröberer Form zurückspiegeln, wiederholt sich bei

den Dramatikern Kastiliens beständig. Wenn der Kavalier die Dame erwählt, muß der Gracioso sich an die Jungfer machen und ihr mit einer Liebe huldigen, die ebenso nüchtern ist, wie die seines Herren empfindungsvoll. So ist auch das Verhältnis bei Molière. Dem höheren idealen Liebespaar ist das derbkomische wirkungsvoll gegenübergestellt. In diesen Szenen zeigt der Dichter sich von seiner besten Seite, natürlich, einfach, zart, voll echter Empfindung, als feiner Kenner des menschlichen Herzens und seiner leisesten Regungen. Die schablonenhaften italienischen Sprechfiguren werden mit einem Schlage lebendig, zu wirklichen Menschen. Die Ursache des Zankes wird durch das unerfreuliche Intrigenspiel gegeben. Éraste und Lucile sind entschlossen, miteinander zu brechen, und werden von den Dienstboten, die ihrem Beispiele folgen, in dieser Absicht bestärkt. Den beiden Liebenden blutet das Herz, aber trotzig tun sie sich Gewalt an. Schon haben sie sich die gegenseitigen Geschenke zurückgegeben und sind jetzt daran, die Briefe zu zerreißen.

Gros-René: Nur zu!
Éraste: Ihr schriebt auch diesen: Fort mit ihm.
Marinette: Mut!
Lucile: Keinen lass' ich unverschont. Fahr hin!
Gros-René: Bleibt nicht zurück.
Marinette: Seid standhaft bis ans Ende.
Lucile: Jetzt der noch.
Éraste: So! Gottlob, das sind sie alle.
Mich treff' ein Blitzstrahl, halt' ich nicht mein Wort!
Lucile: Lieber als meins mißachtend, stürb' ich gleich.
Éraste: Lebt wohl denn!
Lucile: Lebt denn wohl!

Die Diener mahnen nun zum Aufbruch, aber trotz des Grolles fällt es den Liebenden schwer, sich voneinander zu trennen. Die Erinnerung an das einstige Glück erwacht, beide denken an die Zukunft und an die Reue, die der andre Teil empfinden wird. Éraste behauptet nur aus Eifersucht, also nur aus einem verzeihlichen Übermaß von Neigung, gehandelt zu haben. Statt

daß man auseinander geht, beginnen neue Erörterungen, und mit ihnen ist der Übergang zur Versöhnung gegeben (IV, 3):

Lucile: Auch Eifersucht
darf doch die Achtung nicht so ganz verletzen.
Éraste: Wenn Liebe sündigt, sieht man's milder an.
Lucile: Nein, nein, Éraste, Ihr habt mich nie geliebt.
Éraste: Nein, nein, Lucile, Ihr fühltet nichts für mich.
Lucile: Ach, daran, glaub' ich, liegt Euch wenig mehr.
Es wäre glücklicher vielleicht für mich,
wenn ich ..... Doch lassen wir die eiteln Reden;
ich will nicht sagen, was ich jetzt gedacht.
Éraste: Warum?
Lucile: Darum, weil wir auf immer brechen.
Da wär' es, scheint mir, wenig passend mehr.
Éraste: Wir brechen?
Lucile: Freilich taten wir's denn nicht.
Éraste: Und das erwähnt Ihr mit so frohem Mut.
Lucile: Wie Ihr!
Éraste: Wie ich?
Lucile: Natürlich Schwachheit wär's
zu zeigen, daß das Scheiden mich betrübt.
Éraste: Doch nur, Grausame, weil Ihr's so gewollt.
Lucile: Ich? Keineswegs. Ihr spracht das Wort zuerst.
Éraste: Ich? Weil ich Eurem Wunsche mich gefügt.
Lucile: Nicht doch! Ihr tatet's, weil er Euch gefiel.

Da keines die Schuld an dem Bruche tragen will, so fällt es nicht schwer zu einer Versöhnung zu gelangen. Wie fein sind Empfindlichkeit und Trotz geschildert, die die Stimme der Liebe besiegen, bis endlich das echte Gefühl zum Durchbruch kommt! Gewiß liegt dem „Liebeszwist" ein eigenes Erlebnis des Dichters zugrunde, das die wahre und gesunde Empfindung mächtig durch die Künsteleien des Italienertums durchklingen ließ. Der Raum verbietet leider, die nächste Szene hierherzusetzen, die in Nachahmung der Herrschaft die Wiedervereinigung Gros-Renés und Marinettens bringt. Sie ist nicht minder glücklich, zwar kräftiger und weniger gefühlvoll, aber mit dem gleichen Humor und derselben feinen Ironie behandelt. Zuerst spotten beide über den Wankelmut und

die Schwachheit ihrer Gebieter, schwören, daß eine solche Unbeständigkeit bei ihnen ausgeschlossen sei, geben sich auch ihre Geschenke zurück, allerdings keine Armbänder und Brillanten, sondern nur ein paar Nadeln, ein Messer und ein Stück Käse, um sich wenige Minuten darauf auch wieder in die Arme zu fallen. „Mit dir möcht' ich leben, mit dir gerne sterben!" so schließt der alte Horaz das Zerwürfnis mit seiner Ilia. Molière war stolz auf diese Szenen und hat den Liebeszwist in späteren Stücken noch zweimal wiederholt, im „Tartuffe" und im „Bürgerlichen Edelmann", aber in beiden Fällen fehlt ihm die Frische und die Unmittelbarkeit des Jugendwerkes, die selbst die reiffste Kunst nicht aufbringen konnte.

Solche Töne sucht man vergebens in Secchis Komödie. Für ihn sind die Zoten die Hauptsache, zu denen ihm ein als Knabe erzogenes Mädchen, das durch die Liebe über sein eigenes Geschlecht belehrt wird, ausreichende Gelegenheit gibt. Der französische Nachdichter hat diesen Schmutz beseitigt, den das Publikum gewiß gerne belachte. Um so größer ist Molières Ruhm, daß er schon damals auf so widerliche, aber sicher wirkende Reizmittel verzichtete. Ein Schauspieler des Théâtre-Français hatte zur Zeit Ludwigs XVI die glückliche Idee, das Gold seines Landsmanns von den italienischen Schlacken zu sondern und stellte in zwei kurzen Akten die Szenen des eigentlichen Liebeszwistes zusammen. Trotz einzelner Unklarheiten, die durch das Ausscheiden der zugrunde liegenden Intrige entstehen mußten, hat sich das Stück in dieser Form bis zum heutigen Tag auf der französischen Bühne erhalten, während der Rest der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen ist, selbst die Rolle, die Molière für sich selber geschrieben. Es ist wieder die des Dieners Mascarille. Offenbar sollte dieser feststehende Typus für ihn das werden, was der Capitano Spavento für Francesco Andreini, Scaramouche für Tiberio Fiurelli war, die Rolle, in der er dauernd vor das Publikum trat und hinter der seine eigene Person verschwand. Hätte sein Genie den Dichter nicht bald darüber hinausgeführt, so wäre vielleicht wie

sein Familienname Poquelin in Molière, dieser Schauspielername wieder in dem Mascarilles aufgegangen. In Paris spielte der Verfasser später Luciles Vater, Duparc den Gros-René, der stotternde Béjart den Liebhaber Éraste, als dessen Partnerin Mademoiselle de Brie auftrat. Es ist anzunehmen, daß sie diese Rollen schon in der Provinz bei der ersten Vorstellung innehatten. In Buchform erschien der „Liebeszwist“ mit dem „Unbesonnenen“ zusammen im Jahr 1663.

Die erste Aufführung des Stückes fand vor den Generalständen in Béziers 1656 statt. Bei der ungünstigen Stimmung, die damals unter den Abgeordneten gegen das Theater herrschte, ist es wohl möglich, daß die Aufnahme Molières Hoffnungen nicht entsprach. Darauf deutet der vorzeitige Aufbruch der Truppe, ehe die Sitzungen der Stände geschlossen wurden. Die Schauspieler reisten über Lyon nach Dijon. Noch niemals hatten sie ihre Streifzüge soweit nach dem Osten des Landes ausgedehnt, und die Veranlassung ist wohl in dem Wunsche zu suchen, nach dem Verluste Contis und dem Bruch mit den Generalständen wieder in den Dienst des ehemaligen Gönners Épernon, der jetzt als Gouverneur in der burgundischen Hauptstadt residierte, zu treten. Bei diesem unverbesserlichen grand seigneur war eine Bekehrung durch die Frommen allerdings ausgeschlossen. Falls diese Absicht vorlag, so führte sie zu keinem Erfolg; die Truppe blieb ohne Beschützer. Den Winter verbrachten Molière und die Seinen wieder im Süden, längere Zeit namentlich in Avignon, der ehemaligen päpstlichen Residenz, wo der Dichter mit Pierre Mignard zusammentraf. Der große Maler hatte auf den dringenden Wunsch seines Gönners seinen vieljährigen Aufenthalt in dem geliebten Rom aufgegeben und zog nun schweren Herzens im langsamen Reisetempo nach Paris. Die Bekanntschaft zwischen ihm und Molière wurde wohl durch den Baron de Modène vermittelt, der dem Künstler in Italien näher getreten war und ihn seiner alten Freundin Madeleine Béjart empfahl. Molière schloß eine innige Freundschaft mit dem Maler, die bis zu seinem Lebensende dauerte. In einem längeren Ge-

dicht „la Gloire du Val-de-Grâce“, so genannt nach der Pariser Kirche, die Mignard mit Fresken geschmückt hatte, feierte er später dessen Kunst mit begeisterten Worten. Die Verse bilden ein Zeugnis nicht nur für die Anhänglichkeit und den Geschmack Molières, sondern auch für seinen persönlichen Mut und seine Überzeugungstreue, da der Freund damals von seinem Rivalen Lebrun und dessen mächtiger Partei auf das ungerechteste angegriffen wurde. Auch mit der Familie Béjart blieb Mignard eng verbunden: bei Genevièves Hochzeit 1662 trat er als Zeuge auf und zehn Jahre später ernannte Madeleine ihn zu ihrem Testamentsvollstrecker. Eine Frau, die sich solcher Freunde rühmen kann, muß mehr als eine geschminkte Theaterdirne gewesen sein, zu der manche Forscher, besonders Mahrenholtz, sie stempeln wollen. Sie mag viel gefehlt haben, muß aber neben ihren Fehlern auch große Vorzüge besessen haben. Im Jahr 1658 findet sich ein Zug, der stark zu ihren Gunsten spricht. Auf Empfehlung der „demoiselle Béjarre, comédienne“ bewilligte die Stadtverwaltung von Lyon einer armen Witwe ein Almosen von eintausendachthundert Livres. Das bedeutet viel für eine Angehörige des verachteten Schauspielerstandes. Ob damals, am 6. Januar 1658, Madeleine allein oder mit der gesamten Truppe in Lyon weilte, ist nicht ersichtlich. Die Spuren der Gesellschaft verflüchtigen sich um diese Zeit. Fest steht nur, daß sie während des Karnevals in Grenoble spielte, obwohl der erste Empfang in der Stadt recht ungnädig ausfiel. Die Komödianten hatten, ohne die Erlaubnis der Behörden einzuholen, ihre Ankündigungen angeschlagen. Der Stadtrat erteilte ihnen dafür eine strenge Rüge und beschloß, die angeklebten Zettel bis auf weiteres zu entfernen. Die Vorstellungen kamen aber trotzdem zustande.

Dieser geringfügige Zwischenfall kann der Tropfen gewesen sein, der das Faß zum Überlaufen brachte und Molière zu dem Entschluß brachte, das Wanderleben aufzugeben. Des unsteten Zigeunertumes war er müde und mochte es satt haben, sich in den Provinzen von untergeordneten Beamten und mißgünstigen

Geistlichen schikanieren zu lassen. Die Absicht, sobald die Verhältnisse es ermöglichten, nach Paris heimzukehren und die Scharte des illüstren Theaters auszuwetzen, hegte er wohl immer. Die Hauptstadt bildete den Traum und das Ziel aller Schauspieler, und für Molière als angehenden Dichter war es von besonderer Wichtigkeit, im Mittelpunkt des geistigen Lebens zu stehen. Der Sommer, dem man entgegenging, bot nicht die geeignete Zeit zur Ausführung des Planes, auch ließen sich von dem entlegenen Süden aus weder die Möglichkeit des Erfolges beurteilen, noch die nötigen Vorbereitungen für den entscheidenden Schritt treffen. Der Zusammenbruch der ersten Pariser Theatergründung bildete ein warnendes Beispiel, diesmal nichts zu übereilen. Einem Mißerfolg wie damals durfte der gereifte Künstler, der für das Wohl und Wehe seiner Leute verantwortlich war, sich nicht wieder aussetzen. Von diesen Erwägungen bestimmt, verließ Molière im Frühjahr 1658 mit seiner Truppe die Stätten ihrer bisherigen Erfolge und siedelte mit einem kühnen Sprunge nach Rouen, der Hauptstadt der Normandie, über, von der Paris leicht zu erreichen war. Der Ort, von dem auch das illüstre Theater vor einem halben Menschenalter seinen Ausgang genommen hatte, genoß noch immer den Ruf besonderen Kunstverständnisses. Zurzeit hatten die beiden Brüder Corneille dort ihren Wohnsitz, der ruhmreiche Verfasser des „Cid“, der nach seinen letzten Mißerfolgen unwillig den Pariser Staub abgeschüttelt hatte, und der jüngere Thomas, ein gewandter Vielschreiber, dessen 1656 aufgeführte Tragödie „Timocrate“ sich als das wirksamste Zugstück des Jahrhunderts erwies. Die Erwartungen in Rouen waren sehr groß, man verlangte danach, die Truppe kennen zu lernen, der in erster Linie der Ruf ihrer drei schönen Schauspielerinnen als Empfehlung vorausging. Mademoiselle Duparc feierte denn auch Triumphe; selbst das Herz des großen Corneille erglühte trotz seiner zweiundfünfzig Jahre und seiner zahlreichen Kinder für sie, und mehrere Gedichte, in denen die Künstlerin bald unter dem Pseudonym Iris, bald unter ihrem seltsamen Vornamen Marquise gepriesen

wird, geben Zeugnis von dieser spät'n Leidenschaft. Eines davon lautet:

Hat mein Gesicht, Marquise,
das Alter schon entstellt,
bedenkt, daß in meinen Jahren
auch Eure Schönheit verfällt.

Was immer am schönsten blühet,
zerstört der Zeiten Hand;
und Eure Rosen schwinden,
wie meine Jugend schwand.

. . . .
Doch hat in spätester Zukunft
mein Lied noch guten Klang;
so wird Eure Schönheit leben
allein durch meinen Sang.

Doch die Zukunftsaussichten verlockten die verführerische Schauspielerin nicht, sie verhielt sich gegen den Tragiker so spröde wie gegen Molière. Corneille tröstete sich leicht. Seine Liebe war mehr eine Ausgeburt der dichterischen Phantasie als ein Bedürfnis des Herzens, und beim Abschied konnte er der Duparc nachrufen:

Sein Liebesleid schwand hin!
Glücklich lebt er ohne Dame,
sie auch glücklich ohne ihn.
Wohl dem Mann, der nur im Liede
von der Qual der Liebe girrt,
der ein freies Herz bewahret
und im Vers nur feurig wird.

(Übersetzung von Lotheissen.)

Dem Beispiel seines berühmten Bruders folgend, huldigte auch Thomas der Marquise-Thérèse und über die Schwärmerei für die schöne Theaterdame vergaßen beide offenbar, die Bekanntschaft ihres Direktors zu machen. In späteren Jahren hat der große Tragiker in enger Beziehung zu Molière gestanden, der dessen schwächliche

Alterswerke der aufgehenden Sonne des jüngeren Racine entgegenstellte, damals in Rouen entwickelte sich kein Verhältnis zwischen beiden. Der ältere Dichter war nicht frei von Neid auf heranwachsende Talente, verachtete wohl auch vom hohen Kothurn herab das Lustspiel; auf jeden Fall standen er und sein Bruder zunächst in den Reihen von Molières Gegnern. Über den künstlerischen Erfolg der Truppe in Rouen wissen wir nichts; er muß aber gut gewesen sein, denn die Gesellschaft verbrachte dort den ganzen Sommer. Ihr Leiter fuhr verschiedene Male nach Paris hinüber, um alles für das Auftreten in der Hauptstadt vorzubereiten, wobei ihm seine alte Freundin Madeleine Béjart, die bewährte Geschäftsführerin der Truppe, wie immer getreulich zur Seite stand. Am 12. Juli mietete sie von dem Grafen Talhouet für die Zeit von Oktober 1658 bis Ostern 1660 ein Ballhaus, das offenbar schon als Theater hergerichtet war, da Logen und Dekoration in dem Pachtvertrage inbegriffen sind. Damit war die Stätte für das neue Unternehmen bereitet, der letzte Schritt zur Übersiedelung nach der Hauptstadt getan.

Molières Wanderzeit ist zu Ende. In diese Jahre fällt seine Entwickelung vom Schauspieler zum Dichter. Aber darüber hinaus besitzt die Periode Bedeutung. Nur dem Aufenthalt in dem sonnigen Süden ist es wohl zu danken, daß dem großen Komiker wenigstens eine Lebensdauer von etwa fünfzig Jahren vergönnt blieb; im Norden wäre sein Brustleiden vermutlich schon früher zum Ausbruch gekommen. Die Wanderfahrten führten ihn durch alle Teile seines Heimatlandes mit Ausnahme der nordöstlichen Ecke. Er lernte alle Stämme, alle Provinzen, alle Dialekte kennen, und wenn er auch nicht der erste ist, der die volkstümlichen Mundarten auf die Bühne brachte, so hat er sie doch durch seine geschickte Verwendung im „Don Juan", „Monsieur de Pourceaugnac" und anderen Stücken zum dauernden Eigentum des Theaters gemacht. Es war ein Glück für den Dichter, daß er gerade in den besten Jahren seiner Entwickelung dem nivellierenden Einfluß der Hauptstadt entrückt wurde. Die Großstadt verflacht

und mindert die Eigenart der Persönlichkeit, die gerade durch das engere, weniger konventionelle und weniger oberflächliche Leben der Provinz entwickelt wird. In Paris bildeten die Schauspieler schon durch ihre Zahl einen in sich geschlossenen Kreis mit exklusiven Interessen, die sich mit denen der anderen Stände nur äußerlich berührten. In der Provinz stand das kleine Häuflein der fahrenden Komödianten allein und gewann Fühlung mit allen Schichten der Bevölkerung, dem Adel und den Geistlichen, den Bürgern und den Beamten. Oft in unliebsamster Weise. An Bedrückung, an Verachtung und Hohn fehlte es nicht. Aber welch ein Feld der Beobachtung erschloß sich hier! Der glückliche und freie Mensch wandelt achtlos und sorgenlos seine Straße, wenn der Schwache und Unterdrückte darauf angewiesen ist, zu spähen, zu beobachten und jede Kleinigkeit, die ihm zum Vorteil dienen kann, wahrzunehmen. Nicht auf den Höhen, sondern in den Tiefen lernt man die Menschen am besten kennen, wie Shakespeare und Molière sie zu sehen Gelegenheit hatten. Ihre niedere Stellung wurde für beide zum unschätzbaren Vorteil, sie weckte ihre Beobachtungsgabe und schärfte ihren durchbohrenden Blick für die Schwächen der neben und über ihnen Stehenden. Kein Mensch ist groß in den Augen seines Kammerdieners. Aber vor der verkleinernden Gehässigkeit des Kammerdienerstandpunktes wurden beide Dichter bewahrt durch ihre eigene hohe Seele, den Idealismus, den sie sich in allen Widerwärtigkeiten des Lebens erhielten. Aber wenn in der Brust des einen Hamlets Größe neben der Schmähsucht des Thersites bestehen konnte, in der des andern Alcestes edle Gesinnung neben der Niedrigkeit und Unterwürfigkeit George Dandins, so ist es die Folge der Schmach und der Leiden, die beide selber getragen haben. Die Provinz öffnete Molière die Augen für alle Gebrechen der Menschheit. In Paris wäre er vielleicht ein Beherrscher der Bühne geworden, aber ohne seine Irrfahrten niemals der souveräne Beherrscher des Lebens.

Fünftes Kapitel

Rückkehr nach Paris

Noch im Jahre 1657 konnte Tallemant des Réaux von einem „jungen Mann, namens Molière“ sprechen, der in der Provinz Komödie spiele. Einen gesicherten Ruf in der Hauptstadt besaßen also weder der Dichter noch seine Truppe. Immerhin beruhte die Übersiedelung nach Paris, die im Herbst 1658 erfolgte, auf einer weit solideren Grundlage als die Theatergründung von 1643. In der Zwischenzeit hatte sich vieles geändert. Aus dem kunstbegeisterten, weltfremden Jüngling von damals war ein erfahrener Mann geworden, der sich als Theaterleiter eine gründliche Praxis, als Dichter die Anerkennung der Provinz erworben hatte. Seine Gesellschaft bestand nicht mehr aus Anfängern, sondern aus gut eingedrillten Schauspielern, die zwar nicht durchweg bedeutende Künstler waren, dafür aber zum Teil schon seit einem halben Menschenalter nebeneinander wirkten, sich also in trefflicher Weise ergänzten und in die Hände spielten. Eine Reihe kleiner Possen und zwei fünfaktige Lustspiele aus Molières eigener Feder, die für Paris noch fremd waren, standen auf ihrem Repertoire und bildeten einen verläßlichen Rückhalt. Brauchbare Kostüme und Dekorationen waren vorhanden, und wenn auch weder die Truppe noch die einzelnen Mitglieder über Reichtümer verfügten, so besaßen sie doch einige Mittel, so daß sie nicht völlig von der Tageseinnahme abhängig waren. Unter diesen Bedingungen ließ sich der gewagte Versuch in der Hauptstadt wohl unternehmen.

Auch dort lagen die Verhältnisse günstiger als im Jahre 1643. Der junge König stand im Begriff, die Zügel der Regierung selber zu übernehmen, und seine Vorliebe für das Theater, für Pomp und Feste, zu denen wieder Aufführungen gehörten, versprach dem

Schauspieler eine gute Zukunft. Die Bühne hatte von ihm einen neuen Aufschwung zu erwarten. Auch sein erster Minister und einstweilen noch sein politischer Vormund, der allgewaltige Kardinal Mazarin, begünstigte die Kunst und das Theater. Dank seiner umsichtigen Verwaltung war der innere und äußere Friede des Landes seit einer Reihe von Jahren nicht mehr gestört worden. Mit der Ruhe und Sicherheit wuchs der Wohlstand, der wieder eine gesteigerte Vergnügungslust nach sich zog. Der letzte Riesenerfolg, den das Marais mit „Timocrate“, diesem Schlager Thomas Corneilles, davongetragen hatte, bewies, daß eine Bühne auch ohne hohe Protektion und Subvention bestehen konnte, wenn sie dem Publikum nur etwas bot, besonders wenn sie über wirksame Stücke verfügte. Das waren Umstände, die dem neuen Unternehmen guten Erfolg verhießen. Außerdem hatte Molière sich einflußreiche Verbindungen in der Hauptstadt geschaffen. Allerdings lassen sich über diese befreundeten Gönner nur Vermutungen aufstellen. Am nächsten liegt es, an den Abbé Cosnac zu denken, der schon in La Grange so energisch für den Dichter eingetreten war.. Durch Contis Gnade war ihm das Bistum Valence zugefallen, aber statt sich in seinem Sprengel niederzulassen, zog der kaum fünfundzwanzigjährige Prälat den Aufenthalt in Paris vor, wo er sich die Stelle eines Almoseniers bei dem Herzog von Anjou, dem Bruder des Königs und nachmaligen Herzog von Orléans, kaufte. Auch mit Mazarin, mit dem ihn die gleiche Leidenschaft für die Karten am Spieltisch zusammenführte, stand er auf vertrautem Fuß. Der jugendliche Bischof mochte dem Kardinal die Schauspielertruppe in Erinnerung bringen, von der er wohl schon durch seine Nichte, die Gattin des Fürsten Conti, gehört hatte. Neben Cosnac legte vermutlich auch der Prinzenerzieher La Mothe le Vayer, dessen Sohn zu dem Kreise Gassendis gehörte und Molière persönlich nahe stand, seine Stimme zugunsten des Dichters in die Wagschale. Ihren vereinten Bemühungen gelang es, der Truppe, die im Oktober 1658 in Paris eintraf, die Protektion Philipps von Anjou zu verschaffen, der für jeden der zehn Schauspieler

einen Zuschuß von dreihundert Livres bewilligte. Freilich bemerkt la Grange in seinem Register, daß diese nicht gerade fürstliche Subsidie niemals bezahlt wurde, aber an solche ungünstigen Erfahrungen mit hohen Gönnern war Molière schon gewöhnt. Wenn sich der Herzog auch nur wenig um seine Leute bekümmerte und in den Jahren 1659 und 1660 ihre Vorstellungen nur je einmal besuchte, so war doch der Titel „Truppe des einzigen Bruders des Königs“ auch ohne finanzielle Beihilfe äußerst wertvoll und gab der aus der Provinz zugewanderten Gesellschaft sofort eine Stellung in der Hauptstadt. Vor allen Dingen war es nur durch diese Auszeichnung Molière und den Seinen möglich, so schnell Zutritt zu dem Monarchen selbst zu erlangen.

Dieses bedeutungsvolle Ereignis trat am 24. Oktober 1658 ein, noch ehe die Truppe irgend welche Probe ihrer Kunst in der Öffentlichkeit abgelegt hatte. In dem Gardensaal des alten Louvre war die Bühne aufgeschlagen, der ganze Hof zugegen, sogar die Schauspieler des Hotel de Bourgogne, die die neuen Eindringlinge gewiß mit kritischen Augen betrachteten. „Nikomedes“, eine Tragödie von Corneille, war als Festvorstellung auserſehen. Es fällt auf, daß Molière keines seiner eigenen Werke, weder den „Étourdi“ noch den „Dépit amoureux“ erwählte, deren Neuheit schon den Erfolg verbürgt hätte. Aber offenbar versprach der Dichter sich eine nachhaltigere Wirkung von einer stolzen Tragödie, eine Selbsttäuschung, die ihm noch manche bittere Erfahrung eintragen sollte. Immerhin war das Stück Corneilles wohl geeignet, bei packender Darstellung die jugendliche und begeisterungsfähige Seele Ludwigs durch ein Bild fürstlicher Größe hinzureißen. Aber an der Aufführung haperte es wohl. La Grange bemerkt zwar in der Vorrede seiner Ausgabe von 1682: „Die neuen Schauspieler mißfielen nicht, man war besonders von den Reizen und dem Spiel der Frauen befriedigt“, jedoch im Munde eines begeisterten Verehrers Molières will dieser diplomatische Ausdruck nicht viel sagen. Die hübschen Gesichter der Duparc und der de Brie trugen den Sieg davon, wenn von einem solchen überhaupt die Rede sein darf.

Die Stärke der Truppe lag nicht auf dem Gebiet der Tragödie, vor allem war der Dichter selber, der bei dieser Gelegenheit vermutlich die Titelrolle spielte, nach Figur, Stimme und Begabung wenig zum Heldendarsteller geeignet. Die Vorstellung brachte keinen Durchfall, aber sie blieb offenbar hinter den gewohnten Leistungen des Hotel de Bourgogne zurück, zum mindesten zündete sie nicht und erzielte nicht den entscheidenden Erfolg, auf den alles ankam. Molière fühlte das, und die Not des Augenblicks wies ihn auf die richtige Spur. Nach Schluß des Trauerspieles erschien er unerwartet auf der Bühne, dankte dem Monarchen für seine Herablassung und bemerkte des weiteren, die Begierde, die sie alle beseele, sich der Ehre würdig zu zeigen, den größten König auf Erden zu unterhalten, habe sie vergessen lassen, daß seine Majestät ausgezeichnete Schauspieler in Dienst habe, deren schwache Nachahmer sie nur seien. Da aber seine Majestät ihre provinziale Art geduldet habe, so bitte er demütig, eine der kleinen Possen vorführen zu dürfen, die ihnen einen gewissen Ruf eingetragen hätten und mit denen sie die Provinz zu belustigen pflegten. Als Sprecher (orateur) soll Molière hinreißend gewirkt haben, auch in diesem Fall bewährten sich der Zauber seiner Person und die geschickt gewählten Schmeicheleien. Ludwig erteilte die Erlaubnis, und der „Verliebte Doktor“ (Le docteur amoureux) ging in Szene. Das Stückchen ist nicht auf uns gekommen, nach dem Urteile Boileaus muß es aber zu den besseren unter den kleinen Molièreschen Farcen gehört haben. Auf jeden Fall erzielte es dank dem flotten Spiel und der überwältigenden Komik der Truppe den durchschlagenden Erfolg, der dem Trauerspiel versagt war. Ludwig lachte aus vollem Halse und in seiner guten Laune ordnete er an, daß der Gesellschaft der Theatersaal des „Petit-Bourbon“, der unmittelbar an den Louvre grenzte, als Belohnung überlassen wurde. Er wollte die Leute, die ihn so köstlich amüsierten, in der Nähe haben. Molière sparte durch die königliche Huld die Miete für ein eigenes Haus. Jedoch der ihm gewährte Raum war schon von den italienischen Schauspielern besetzt, mit denen der Dichter sich dahin verständigen mußte,

daß ihm gegen einen Beitrag von tausendfünfhundert Livres zu den Einrichtungskosten die außerordentlichen, d. h. die ungünstigen Spieltage Montag, Mittwoch, Donnerstag und Sonnabend eingeräumt wurden. Erst im Juli des nächsten Jahres, als die Italiener in ihre Heimat zurückkehrten, konnte er die ordentlichen Tage erhalten.

Am 2. November 1658 fand im Saal des Petit-Bourbon die erste öffentliche Vorstellung statt. Der Anfang entsprach den Erwartungen nicht, und zwar wieder durch Molières eigene Schuld. Anstatt aus der Festaufführung bei Hofe die notwendigen Folgerungen zu ziehen, verfiel er abermals in seinen unseligen Irrtum und spielte Tragödien. Nicht einmal neue, sondern solche, die dem Pariser Publikum längst bekannt waren, die also nur durch eine meisterhafte Darstellung interessieren konnten. Aber daran fehlte es, wie gesagt. Die Truppe war nicht schlecht, aber, wie Molière selber in seiner Ansprache an den König zugegeben hatte, auf tragischem Gebiet nur eine Nachahmerin des Hotel de Bourgogne. Es mag sein, daß diese Selbsteinschätzung nicht seine volle Überzeugung, sondern eine Schmeichelei an die Adresse der gefürchteten Konkurrenten und ihres Patrons enthielt, aber alle Urteile stimmen darin überein, daß die Gesellschaft im Drama hohen Stiles keine besonderen Leistungen aufwies. Sie hatte sich bei ihren Farcen und Komödien eine natürliche Sprache und Spielweise angenommen, die zweifellos im Prinzip besser berechtigt war als die pathetische Rhetorik des Hotel de Bourgogne, aber diese Einfachheit paßte nicht zu dem deklamatorischen Charakter der Trauerspiele Corneilles. Diese stilisierten Kunstwerke erfordern auch einen stilisierten Vortrag, und es war um so gefährlicher von ihm abzuweichen, als das Publikum an diesen Ton gewöhnt war und grade nach der oft opernhaft wirkenden Deklamation die Leistungen der Schauspieler bemaß. Dem neuen Unternehmen drohte das Schicksal des illüstren Theaters; wie viele Provinzialtruppen vor und nach ihr schien auch die Molières nicht festen Fuß in der Hauptstadt fassen zu können. Die Schmähschrift „Élomire hypocondre“,

der wir in diesem Falle trauen dürfen, legt dem Dichter selber die nachstehende Klage in den Mund.

Mit Glanz die alte Scharte auszuwetzen,
so kehrten wir zurück und träumten Wunder.
Auswendig wußten wir die zwei Corneilles,
und einen solchen Ruf genoß ich schon,
daß man den Bourbonsaal mir überließ.
„Heraklius“ eröffnet das Theater.
Und alle, glaubt' ich, dadurch zu begeistern.
Doch ach! Wer dacht' es? Durch ein Mißgeschick
gab's Unzufriedenheit statt der Begeistrung.
Mich dünkte der Versuch ein Meisterstreich,
statt dessen wagt' ich kaum mehr aufzutreten.
Doch faßt' ich Mut und herzhaft machte ich
Reklame, sprach, so gut ich konnt', zur Menge.
Jedoch umsonst versuchte ich das Schicksal.
Wie dem „Heraklius“ ging's „Rodogune“,
man pfiff sie aus. Selbst „Cinna“ und der „Cid“
sowie „Pompejus“ wurden so empfangen.
Und in Verzweiflung über dieses Unglück
dacht' tausendmal ich dran, mich aufzuhängen.

Mit den abgespielten Stücken Corneilles war in Paris nichts zu machen. In der höchsten Not entschloß sich Molière, auf seine eigenen Werke zurückzugreifen. Es ist erstaunlich, daß er so lange gewartet hatte. War es persönliche Bescheidenheit, eine Täuschung über den Geschmack des Publikums oder hielt der Dichter, der von seinen späteren Komödien stets mit berechtigtem Stolz spricht, von seinen Jugendstücken nicht viel? Vermutlich hatte er den italianisierenden Standpunkt der beiden ersten Lustspiele damals schon innerlich überwunden. Nur dadurch wird die Geringschätzung begreiflich, mit der er ihre Aufführung verzögerte. Mit einem Schlage änderte sich die Situation, als der „Unbesonnene“ und der „Zwist der Verliebten“ auf den Brettern erschienen.

Kaum sah man mich den Spieß in meiner Hand,
kaum hörte man mein lustig Kauderwelsch,
erblickte meinen Anzug, Mütze, Bart;
als alle Hörer hingerissen waren.

Und vom Parterre wie aus der Loge drang
ein hundertfacher Beifall auf die Bühne.
Einstimmig fordert man das gleiche Stück
drei Monde lang, das stets aufs neue belustigt.

Mascarilles Kunst feierte Triumphe im „Étourdi“, und der darauf folgende „Liebeszwist“, in dem hauptsächlich die schöne Duparc, ihr Mann Gros-René und Joseph Béjart trotz seines Stotterns Beifall fanden, stand dem Erstlingswerk nicht nach:

Ah, ah! erschallt' es laut im ganzen Saal,
und jeder rief: Ein unerreichtes Muster
ist dies der Dichtung und der Vorstellung.

Trotz des durchschlagenden Erfolges erwähnten weder die offizielle „Gazette“, die einzige damalige existierende Pariser Zeitung, noch die gereimte Wochenchronik, in der Loret seinen vornehmen Gönnern die wichtigsten Tagesereignisse berichtete, ein Wort von Molière. Daß diesem Schweigen eine von den neidischen Konkurrenten des Hotel de Bourgogne angezettelte Kabale zugrunde liegt, kann vermutet, aber nicht erwiesen werden; sicherlich blickten sie mit scheelen Augen auf das aufgehende Gestirn des neuen Theaters. Das Marais hatte sich trotz einzelner wirkungsvoller Stücke niemals als ein gefährlicher Wettbewerber gezeigt, und nun sollte es diesem aus der Provinz zugewanderten Schauspieler gelingen, den „grands comédiens“ die Gunst des Publikums streitig zu machen! An Anfeindungen ließen die in ihrer Monopolstellung bedrohten Herren es gewiß nicht fehlen, aber dadurch war der Erfolg der neuen Eindringlinge nicht aus der Welt zu schaffen. Molière hatte als Darsteller und Dichter festen Fuß in der Hauptstadt gefaßt, und, was weit über einen Tageserfolg hinausging, die gute Gesellschaft gewöhnte sich daran, wie der Schriftsteller de Visé sagt, das „Petit-Bourbon“ zu besuchen. Die beiden Lustspiele brachten ihn und die Seinen in Aufnahme. Im folgenden Jahre durften sie schon fünfmal, 1660 sogar sechsundzwanzigmal bei Hofe spielen, liefen also auch dort dem Hotel de Bourgogne den Rang ab.

Der Schluß der Pariser Wintersaison brachte einige wesentliche Veränderungen in dem Bestand der Truppe. Der alte du Fresne, einst der Leiter der Gesellschaft, zog sich von der Bühne zurück. In der Provinz ergraut, vermochte er sich wohl nicht in die neuen hauptstädtischen Verhältnisse hineinzufinden. Sein Ausscheiden hinterließ keine Lücke, und noch leichter war der Verlust des Gagisten Croissac zu verschmerzen. Einen harten Schlag dagegen bedeutete der Abgang des Ehepaares Duparc, die am Marais ein neues Engagement fanden. Die Ursache lag wohl in einer persönlichen Verstimmung der schönen Marquise-Thérèse, denn schon im nächsten Jahr kehrte sie mit dem immer folgsamen Gatten zu Molière zurück. Die entstandenen Lücken wurden durch den Eintritt der beiden Brüder l'Espy und Jodelet ausgefüllt, die sich durch ihre bisherige Tätigkeit am Marais die Gunst des Publikums in hohem Grade erworben hatten. Besonders der Komiker Jodelet. Seine spindeldürre, hagere Gestalt erregte das Gelächter, sobald er sich nur auf den Brettern zeigte. In ihm verkörperte sich der letzte Überrest der alten Farce, die in dem zweiten Theater der Hauptstadt ein wenig beachtetes Dasein fristete, bis Molière ihr zu neuem Ruhme verhalf. Durch dies Engagement knüpfte der Dichter auch äußerlich an die Tradition der nationalen Posse an, die den Keim zu seiner neuen Kunst enthielt. Leider blieb ihm der schon bejahrte Komiker nicht lange erhalten, bereits im folgenden Jahr rief ihn der Tod ab. Um dieselbe Zeit trat das Ehepaar du Croisy in die Truppe ein, das kleinere Rollen in brauchbarer Weise ausfüllte, und mit ihnen auch la Grange. Er stammte aus einer guten landsässigen Familie, war aber durch einen ungetreuen Vormund um sein Vermögen gebracht worden, so daß er sich aus Not der Theaterlaufbahn zuwandte. Als Künstler wirkte er mehr durch seine äußere Erscheinung, durch Fleiß, Ruhe und Besonnenheit als durch geniale Veranlagung; er zeichnete sich als Held und Liebhaber aus, und diese jugendlichen Rollen spielte er zweiunddreißig Jahre hindurch bis in sein höchstes Alter. In allen Fährnissen der gemeinsamen Tätigkeit hielt er ehrenhaft und

treu zu Molière, der dem Vertrauten bald das wichtige Amt des Orateur übertrug. La Grange übernahm auch das literarische Vermächtnis seines großen Freundes und veranstaltete 1682 die erste Gesamtausgabe von dessen Werken, der er die schon mehrfach erwähnte biographische Einleitung beigab. Er war ein musterhafter Familienvater und als sparsamer Haushalter wachte er sorgsam über alle Einnahmen und Ausgaben der Truppe. Die ökonomischen Notizen, die er sich zu seinem Privatgebrauch nach dem offiziellen Rechnungsbuch der Gesellschaft anlegte, das sogenannte Register la Granges, ist eines der wertvollsten Dokumente für die Geschichte Molières und seines Theaters. Im Mai 1659, kurz nach dem Beginn des neuen Spieljahres, raffte der Tod Joseph Béjart dahin. Die Gesellschaft ehrte sein Gedächtnis durch eine vierzehntätige Unterbrechung der Vorstellungen, und auch Molière mag den langjährigen Gefährten seiner Wanderzeit tief betrauert haben. In künstlerischer Beziehung ließ sich der Schlag leicht verwinden, da der Verstorbene schon durch seine körperlichen Gebrechen keine vollen Erfolge auf der Bühne erringen konnte und durch la Grange in seinem Fache mehr als ersetzt wurde. Nach diesen Veränderungen umfaßte die Truppe im Jahr 1660 zwölf vollberechtigte Mitglieder, eine Zahl, die sich 1662 durch den Eintritt von Brécourt, La Thorillière und Molières Gattin auf fünfzehn hob.

Während der Jahre, in denen der Dichter die Provinzen durchstreifte, hatte sich auch auf dem Pariser Theater und Literaturmarkt mancherlei verändert. „Cid“ und „Rodogune“ wurden zwar noch immer als tragische Meisterwerke, der „Menteur“ als das Muster einer Komödie bewundert, aber mit seinen neueren Stücken erzielte Corneille keine Erfolge mehr. Vergebens durchsuchte er die ganze Weltgeschichte nach den ausgefallensten und grausigsten Ereignissen, das Geschlecht, das an solchen Schauergeschichten Gefallen fand, war tot. Die Fronde bildete das letzte Lebenszeichen der aristokratischen Gesellschaft, keine gesunde Bewegung, sondern nur die äußerste Zuckung eines Verendenden, das künstliche Aufflackern

eines Schwerkranken, der seit Jahrzehnten im Sterben lag. Die Zeit der Kämpfe und der kriegerischen Poesie war vorüber. Schmollend zog Corneille sich in seine Heimat zurück und überließ das Feld der jüngeren Generation, ihren schönen Gefühlen und weibischen Süßlichkeiten. Wie in der Gesellschaft, so herrschten die Preziösen uneingeschränkt in der Literatur. Ihre Entwickelung ist in dem einleitenden Kapitel dargelegt. Die Auswüchse überwucherten längst den berechtigten Kern der Bewegung; das Hotel Rambouillet mußte die führende Rolle mit unzähligen gleichgearteten Salons teilen, ja bis in den Bürgerstand hinab dehnte sich das Cliquenwesen aus. In der „Guirlande de Julie", einer Gedichtsammlung, zu der alle Schriftsteller des Rambouilletschen Kreises unter Leitung des Herzogs von Montausier beisteuerten, zeigte sich der preziöse Geist in seiner ganzen erschreckenden Unfähigkeit. Hier, wo er zum Preise seiner Königin, der ältesten Tochter der Marquise, sein Bestes geben wollte, brachte er nichts als süßliche Fadheiten, frostige Galanterien und blutleeres Phrasengeklingel zustande, Armseligkeiten wie die, mit denen Madeleine de Scudéry ihre bändereichen Romane anfüllte. Nach den Begriffen dieser Dame und ihrer Nachbeter löste sich die ganze Weltgeschichte in die Richtigkeit ihrer eigenen sentimentalen Galanterie auf. Daß Brutus den Cäsar aus Eifersucht ermordet, daß Cyrus nur aus unerwiderter Neigung zu Tomyris die Scythen bekriegt, daß endlich Horatius Cocles nur aus Liebe zu Clelia gehandelt hatte, stand als unerschütterliches Axiom fest; es war so selbstverständlich wie die Huldigungen, die der Modekavalier auf einem Ball seiner Dame darbrachte. Ideen von Freiheit, Männerwürde, Ehrgeiz gab es in den Registern der Schriftsteller nicht mehr, sondern alles wurde in den Gesichtskreis romantisch überspannter Weiber herabgezogen und nach deren Begriffen umgewandelt und gefälscht. Das Große klein zu machen und in das Süßliche zu verdrehen, das Kleine zu künstlicher Größe aufzubauschen: das war zum Schluß das Endergebnis der preziösen Richtung.

Diese Entartung, die den Roman wie das Drama beherrschte,

fand Molière bei seiner Rückkehr nach Paris vor. Der Aufenthalt in der Provinz hatte ihn selbst diesen verderblichen Einflüssen entzogen. Sein natürliches Gefühl bäumte sich gegen die Unnatur auf, sein echt männliches Empfinden stieß sich an dem weibischen Ungeschmack. Der Gegensatz, der zwischen dieser Richtung und seiner eigenen Kunst gähnte, konnte ihm nicht verborgen bleiben, instinktiv fühlte er, das war der Feind, der sich seinem ferneren Schaffen entgegenstellte, das Hindernis, an dem die Werke, die keimend in der ahnenden Seele des Dichters lagen, scheitern mußten. Standen die Preziösen nicht im Bunde mit den „grands comédiens“, den neidischen Rivalen vom Hotel de Bourgogne? Hatten ihre Freunde nicht schon die Spielweise seiner Truppe verworfen, weil sie ihrem verschrobenen Empfinden zu natürlich erschien? Der Zusammenprall war früher oder später unvermeidlich, und eine kampfesfrohe Natur, wie Molière war, wich er dem Kampfe nicht aus, sondern holte selber zum Angriff als der besten Verteidigung aus. Am 18. November 1659 erschienen seine „Précieuses Ridicules“, die „Kostbaren“ wie Baudissin den Titel nicht gerade glücklich übersetzte, zum ersten Male auf der Bühne des Petit-Bourbon.

Der Dichter war nicht der erste, dessen Spott das Treiben der preziösen Damen herausforderte. In ihren eigenen Reihen war schon eine allerdings sehr harmlose Kritik laut geworden, von seiten des Abbé Cotin, des Dichters Aubignac und des Abbé de Pure, Boileaus galanten Abbé. Er schrieb 1656 einen Roman „la Précieuse oder das Geheimnis des Salons“ und lieferte um jene Zeit den Italienern ein kleines Stückchen, das dasselbe Thema behandelte. Beide Werke machten kein großes Aufsehen. Ihre Angriffe hielten sich an der Oberfläche und galten nur der lächerlichen und übertreibenden Ausdrucksweise der Preziösen, nicht aber deren Wesen. Molière hat manchen Pfeil aus dem Köcher seines Vorgängers entlehnt, aber durch die Wucht seiner Darstellung, durch den Eindruck und das unsterbliche Gelächter, das sein Werk hervorrief, gewannen diese harmlosen Ausfälle mit einem Schlage

eine ganz andere Bedeutung. Das Recht, sich fremde Ideen anzueignen, liegt in der Art ihrer Verwertung, in dem Ersatz des schon Vorhandenen durch etwas Neueres und Besseres. Auch die Stoffe von Shakespeares Meisterwerken waren zum größten Teil vor ihm auf ihre Bühnenwirksamkeit ausprobiert; ähnlich liegt die Sache bei Molière. Die größten Schöpfer sind zugleich die größten Entleiher, in den Augen ihrer Zeitgenossen häufig die größten Plagiatoren, da diese über dem Stoffe selbst den Unterschied zwischen dem Alten und dem Neuen nicht zu erkennen vermögen. Molière ist diesem Vorwurfe nicht entgangen.

Der Inhalt der „Lächerlichen Preziösen“ ist mit wenigen Worten erzählt: Zwei Gänschen aus der Provinz, zwei Kusinen, kommen unter der Leitung ihres Vaters und Vormundes Gorgibus nach Paris, wo sie verheiratet werden sollen. Zwei brave Jungen werben um ihre Hand, werden aber von Magdelon und Cathos oder, wie sie sich mit ihren preziösen Namen nennen, von Amynta und Polyxena, abgewiesen, weil sie nach derber, altväterlicher Sitte mit dem Heiratsantrag in das Haus fallen. Die jungen Mädchen wollen vorerst einen Ausflug in das Gebiet der Carte du Tendre machen und nach den Vorschriften der Scudéryschen Romane angeschmachtet und umworben sein. Aus Rache verkleiden die verschmähten Freier ihre Diener als vornehme Herren, und diese gewinnen durch ihr gespreiztes Auftreten, die groteske Pracht ihres Anzuges, süßliche Redensarten, galante Komplimente und fade, sinnlose Reimereien, kurz durch alle die Künste und Mittelchen, die in den Augen der Preziösen den vollkommenen Liebhaber ausmachten, das Herz und die Bewunderung der geblendeten Damen. Ein Ball soll improvisiert werden, aber gerade in diesem höchsten Moment erscheinen die wirklichen Herren auf der Bildfläche, verprügeln die Diener und reißen ihnen die eleganten Kleider vom Leibe. Statt des Marquis von Mascarille und des Vicomte von Jodelet haben die betrogenen Mädchen zwei armselige Lakaien vor sich. Die ganze Herrlichkeit ist verflogen, und mit einem Fluche auf die Romane, die seinen Kindern den Kopf verdreht haben,

schließt Vater Gorgibus den kleinen in Prosa geschriebenen Einakter.

In dem Druck von 1660 trägt das Stück die Bezeichnung Komödie. Ist es eine solche? Wohl kaum. Die Verkleidung der Diener als Herren, auf der der ganze Spaß beruht, ist ein uraltes Possenrequisit. Der improvisierte Ball, die Prügel, das Ausziehen der Kleider auf der Bühne, der handgreifliche Streit Mascarilles mit den Sänftenträgern, das alles gehört in das Gebiet der Farce. Als solche wurde das Stück auch gegeben, wie aus dem Bericht einer Schriftstellerin Mademoiselle Desjardins, die dem Verfasser persönlich sehr nahe stand, zeitweilig wohl gar seiner Truppe angehörte, über die erste Aufführung hervorgeht. Molière erschien als verkleideter Marquis de Mascarille in einem unglaublich grotesken Aufzug. Sein Perücke reichte bis zum Fußboden, sein Hut war so klein, daß er ihn nicht auf den Kopf setzen konnte, sein Kragen blähte sich wie ein Frisiermantel, und in seinen schlotternden Kanonen konnte eine Schar von kleinen Kindern Platz finden. Auch als Dichter nahm er sich nicht die Mühe, den possenhaften Charakter des Stückes zu verbergen. Die auftretenden Gestalten führen keine selbständigen Namen, sondern, wie es in der Farce üblich ist, einfach die der Schauspieler la Grange, du Croisy, Magdelon (Madeleine Béjart), Cathos (Catherine de Brie) und Jodelet; eine Ausnahme machen Gorgibus, doch auch das ist die feststehende Bezeichnung des spießbürgerlichen Vaters, und Mascarille, der Typus, den Molière selbst geschaffen hatte. Worin besteht nun der Fortschritt der „lächerlichen Preziösen"? Der Dichter folgt nicht mehr der Bühnentradition, sondern schafft nach eigener Beobachtung, nach selbstgesehenen Eindrücken. Das kleine Stück ist ein Griff in das volle Leben hinein. Daher die zwingende Gewalt der Satire. Es ist eine Modetorheit, die Molière in der Gestalt der beiden Gänschen aus der Provinz verspottet, aber über diese Tagesbedeutung greift sein Werk weit hinaus. Die törichten Romane der Scudéry sind längst verschollen, das Wesen der Preziösen ist nur noch dem Geschichts-

forscher erkennbar, aber das Stück lebt noch immer. Noch immer besitzt es aktuellen Wert und wird noch heute auf der französischen Bühne mit dem größten Beifall gegeben. In den Gestalten des siebenzehnten Jahrhunderts geißelt es die Verkehrtheit, die falsche Empfindsamkeit und den gespreizten Bildungsdünkel aller Zeiten und bringt sie in den typischen Figuren der verschrobenen jungen Mädchen und der aufgeblähten Diener zur Erscheinung. In der Darstellung der Menschen liegt die eigentliche Bedeutung der kleinen Komödie, wie der einer jeden Dichtung, nicht in der Satire. Die Satire, so gelungen sie auch sein mag, bleibt etwas Zeitliches und Vergängliches, ihrem innersten Wesen nach sogar etwas Unkünstlerisches, aber sie besitzt den Vorzug, daß sie ein festes Band zwischen dem Kunstwerk und dem realen Leben schmiedet. Sie geht unmittelbar aus der Wirklichkeit hervor, und wenn sie daher treffen soll, muß das, was sie schildert, der Wirklichkeit entnommen, d. h. innerlich wahr und lebensfähig sein. Cervantes zog aus, um dem „Amadis von Gallien“ und ähnlichen sinnlosen Ritterbüchern den Garaus zu machen. Daraus erwuchs die unsterbliche Gestalt Don Quixotes, denn zu allen Zeiten gibt es idealhungrige Phantasten, und nur die Bücher wechseln, an denen sie sich berauschen. Dasselbe gilt für die „lächerlichen Preziösen“. Molières Zeitgenossen mochten aufjubeln und auflachen, als dieser Popanz in zwei dummen Frauenzimmern, die auf jede plumpe Verkleidung hereinfallen, verhöhnt wurde, als zwei Aristokraten auftraten, deren ganze Eleganz, Bildung und Wissen ihnen mit den erborgten Lumpen vom Leibe gerissen wird; für uns sind Cathos und Magdelon, der Marquis von Mascarille und sein Kamerad der Vicomte Jodelet mehr: Vertreter des falschen Scheines, der Affektiertheit und des geistigen Protzentumes, Gestalten, die so lange echt und lebenswahr sind, als diese Fehler selber sich auf Erden finden. Wie manches Marquisat liegt noch heute auf der Erde, sobald man dem Inhaber die Kleider auszieht? In wie viel Mädchenköpfen spuken noch heute die Ideen Magdelons? Erscheinen nicht noch täglich Romane Scudéryscher Färbung voll geschminkter Empfind-

samkeit und verlogener Unnatur? In der fünften Szene der „Kostbaren“ heißt es:

„Ein Liebhaber, wenn er uns angenehm sein soll, muß es verstehen, seine schönen Gefühle in Worte zu kleiden; es muß die sanfte, die zärtliche und die passionierte Stimmung in ihm vibriert haben, und seine Werbung muß nach allen Regeln vor sich gehen. Zuerst muß er die Schöne, der er sein Herz weiht, in der Kirche, auf dem Spaziergang oder bei einer öffentlichen Festlichkeit erblicken; oder es führt ihn das Verhängnis in Gestalt eines Freundes oder Verwandten zu ihr, und er kommt ganz träumerisch und melancholisch nach Hause. Nun verbirgt er eine Zeitlang dem geliebten Gegenstand seine Leidenschaft; stattet ihm jedoch wiederholte Besuche ab, bei denen er stets irgend eine galante Frage aufs Tapet bringt, welche den Geist der Anwesenden in Spannung erhält. Endlich bricht der Tag der Erklärung an, die in der Regel stattfindet in der Allee eines Gartens, während die Gesellschaft sich etwas entfernt hat. Auf diese Erklärung folgt ein augenblickliches Zürnen, das sich in unserem Erröten sichtbar macht und für eine Zeitlang den Geliebten aus unserer Gegenwart verbannt; bald hernach aber findet dieser Gelegenheit, uns zu besänftigen, uns unmerklich an die Schilderung seiner Leidenschaft zu gewöhnen und uns das Geständnis zu entlocken, das uns so schwer fällt. Nun häufen sich die Abenteuer, — es kommen die Nebenbuhler, die den geschlossenen Bund zu trennen suchen, — die Verfolgungen der Väter, — die auf falschen Schein entstandene Eifersucht, die Klagen der Verzweiflung, die Entführung und was dazu gehört.“ ...

Diese Anschauung der beiden Gänschen aus der Provinz entstammt den Romanen der Scudéry, sie herrscht aber überall und zu allen Zeiten, wo eine verschrobene und unnatürliche Auffassung des Verhältnisses von Mann und Weib die Köpfe verdreht. Mit dem Stück beginnt der Kampf gegen den Schein, die Unnatur und die Heuchelei, der Molières ganzes Leben durchzieht. In der Rolle des Mascarille sagt er es selber: „Ich sehe, man liebt hier nur den falschen Schein, und die nackte Wahrheit wird nicht an-

gesehen.“ Im Munde des Lakaien ist es ein Scherz, in dem des Verfassers bitterster Ernst.

Es waren gefährliche Gegner, die der Dichter auf den Plan rief. Die Preziösen bildeten eine Macht, ihre einflußreichen Cliquen beherrschten die Literatur und gaben den Ausschlag im Reiche des guten Geschmacks. Sie haben später Racine das Theater verleidet, und es lag gewiß nicht an ihnen; wenn sie bei Molière nicht den gleichen Erfolg erzielten. Der Adel stand durch enge persönliche Beziehungen mit ihnen im Bunde, und wurde außerdem durch die Schilderungen Mascarilles und Jodelets empfindlich getroffen. Zwar sind die beiden Schöngeister nur Bediente, aber lag die Frage nicht nahe, wenn das Kleid so schnell einen Bedienten in einen Marquis verwandeln kann, ob nicht in dem Marquis die Seele eines Bedienten stecke? In der guten alten Zeit verfolgte die Komödie den Zweck, die vornehmen Herren auf Kosten des gemeinen Volkes zu belustigen: wollte dieser verwegene Neuerer etwa den Spieß umkehren und die Leute von Stand, die „alles wissen, ohne etwas gelernt zu haben“, dem Gelächter des Pöbels preisgeben? Und damit nicht genug. Auch die Schauspieler des Hotel de Bourgogne forderte Molière heraus, die grands comédiens, die einzigen, die fähig sind, ein Drama, das der Feder eines Marquis de Mascarille entstammt, würdig zur Darstellung zu bringen.

Der Dichter war wohl selbst überrascht, ja bestürzt, als ihm nach der ersten Aufführung die Kühnheit und Tragweite seines Stückes zum Bewußtsein kam. Schon der Titel hatte gezogen, und das ganze Hotel Rambouillet fand sich in ostentativer Weise bei der Première ein. Der Beifall war ungeheuer. Ein Greis soll aus dem Parkett dem Verfasser am Schluß des Stückes zugerufen haben: „Mut, Molière, so ist die gute Komödie!“, und Ménage, das gelehrte Orakel der Preziösen, soll beim Verlassen des Theaters zu Chapelain, dem Leibdichter der Clique, geäußert haben, sie müßten von heute ab alles verbrennen, was sie bisher angebetet, und alles anbeten, was sie bisher verbrannt hätten. Diese Anekdoten beruhen wahrscheinlich auf nachträglicher Erfindung,

aber daß sie erfunden werden konnten, spricht für den starken Erfolg der Komödie. Die Worte des Dichters, die gestern noch ohne Widerhall in seinem Arbeitszimmer verklangen, wurden durch den Beifall der Menge zu einer Tat. Der Kampf war eröffnet. Magdelon und Cathos — so lauteten die Namen von Molières Schauspielerinnen, aber hießen die Führerinnen der Preziösen, Madeleine de Scudéry und Catherine de Rambouillet nicht ebenso? War es ein Wunder, daß man sie hinter den darstellenden Künstlerinnen suchte und fand? Es lag dem Dichter daran, den Eindruck seiner Satire abzuschwächen. Wie in dem Vorwort der Buchausgabe, die in dem folgenden Jahre erschien, so betonte er wohl schon unmittelbar nach der ersten Aufführung den Unterschied zwischen den echten und den lächerlichen Preziösen, von denen die letzteren nur die schlechten Verzerrungen ihrer hohen Vorbilder seien, und nur diese fehlerhaften Nachahmungen habe er, wie sie es verdienten, zum Gegenstand seines Spottes gemacht. Es liegt kein Grund vor, Molières Aufrichtigkeit zu bezweifeln. Dann haben ihn eben sein Genius und sein intuitives richtiges Gefühl weit über die ursprüngliche Absicht hinausgeführt. Die galante Gesellschaft hat in Frankreich viele begeisterte Verehrer und Verteidiger wie Viktor Cousin gefunden, die dieses Geständnis des Dichters, er habe das wirkliche Preziösentum nicht angreifen wollen, sondern nur dessen Entartung bekämpft, mit Genugtuung verzeichnen. Wo aber begannen die Auswüchse bei einer Bewegung, die in ihrem innersten Wesen längst faul und ungesund war? Die Fehler Magdelons und Cathos', fanden sie sich nicht bei den bildungstolzen Damen des späteren Hotel Rambouillet? Verfielen sie nicht bei den dürftigen Versen Voitures und den Armseligkeiten eines Abbé Cotin in Ekstase wie die Gänschen aus der Provinz bei denen Mascarilles? Bezeichneten sie nicht den Spiegel als Ratgeber der Grazien und die Stühle als die Bequemlichkeiten der Unterhaltung? Verwarfen sie nicht ihre guten französischen Namen, um sich Arthenice und Polyxena zu betiteln? Sie huldigten dem gleichen Ungeschmack und derselben Unnatur. Wer

die Auswüchse traf, traf auch die Sache selber. Nur das Snobtum war im Hotel Rambouillet nicht zu Hause, die Verhimmelung der Aristokratie und das Schielen nach vornehmen Beziehungen. Dort versammelten sich wirklich Leute aus den ersten Familien des Landes, für die ein Marquis oder ein Vicomte nichts Bewundernswertes besaß. Diesen Zug, aber auch nur diesen Zug mußte Molière zur wirksameren Ergänzung des Gesamtbildes aus den bescheideneren Salons, etwa dem der Scudéry, entlehnen; alles übrige fand er bei den Vorbildern wie bei den Nachahmungen. Die einen sind von den andern nicht zu trennen. Das Stück war revolutionär, eine Kriegserklärung an die herrschende Gesellschaft und die allmächtige Moderichtung, der Beginn der Fehde, bei der bald die besten Männer der Zeit, wie Boileau und Lafontaine auf Molières Seite treten sollten.

Wie schwer der Schlag die Gegner traf, geht aus einer kleinen Komödie „Die Niederlage der Preziösen" (La Déroute des Précieuses) hervor, die bald darauf erschien. Dort nehmen die Dichter, die Anbeter, zum Schlusse sogar Amor selbst von den einst gefeierten Damen Abschied, die trostlos und verlassen zurückbleiben. Die Rache der Clique ließ nicht auf sich warten. Eines ihrer einflußreichen Mitglieder, un alcôviste de qualité, dessen Name leider nicht zu ermitteln ist, setzte es durch, daß die Satire nach der ersten Aufführung verboten wurde. Der König und sein Bruder, der Protektor der Gesellschaft, weilten zurzeit nicht in Paris. Es scheint, daß Molière ihnen sein Werk erst an die spanische Grenze, wo sie damals durch die Politik festgehalten wurden, nachsenden mußte, ehe er eine Freigabe erzielte. Erst am 2. Dezember, also nach einer Unterbrechung von zwei Wochen, konnten die Vorstellungen wieder aufgenommen werden, nachdem der Dichter während dieser unfreiwilligen Pause einige Änderungen, vor allen Dingen bühnenwirksame Kürzungen an seiner Arbeit vorgenommen hatte. Nun begann der Siegeslauf der „Preziösen", die innerhalb von drei Monaten zweiunddreißig Vorstellungen erlebten. Aus der Umgegend strömten die Leute herbei, und der

Verfasser der gereimten Chronik, Loret, berichtet, kein Stück der beliebtesten Autoren, der Corneille, Bois-Robert, Gilbert oder Boyer, habe einen ähnlichen Erfolg davongetragen. Seinen eignen Eindruck schildert er mit den Worten:

> Ich selbst, ich zahlte dreißig Batzen,
> doch bei den guten Späßen lacht' ich
> zum mindesten für zehn Pistolen.

Auch der König, der erst im Juli 1660 heimkehrte, sah sich das erfolgreiche Werk im folgenden Oktober an, und zwar wohnte er der Vorstellung inkognito im Hause des schwerkranken Kardinals Mazarin bei. Ludwig und sein Minister knauserten nicht, wenn sie sich gut unterhielten und belohnten die Leistungen der Truppe mit dreitausend Livres. Mazarin ließ sich das Stück bald darauf noch einmal vorspielen; es war wohl der letzte lachende Augenblick im Leben des großen Staatsmanns, den eine tückische Krankheit wenige Monate später dahinraffte.

Gegen einen derartigen Erfolg, der noch dazu von der Gunst des Monarchen getragen wurde, konnten die Preziösen nicht viel ausrichten, aber sie streckten die Waffen darum nicht. Ein Schriftsteller Somaize trat als ihr Vorkämpfer auf. Da Molières Prosa ihn nicht befriedigte, so übertrug er dessen Werk in gereimte Alexandriner, und nachdem er diese überflüssige Heldentat vollbracht hatte, beschuldigte er den Autor des Plagiates. Mascarille schreibe sich die Verfasserschaft der „Preziösen" nur zu, in Wirklichkeit seien sie dem Abbé de Pure gestohlen, aber, so fährt der gehässige Gegner fort, was könne man von einem Manne erwarten, der in jeder Beziehung ein Affe sei und von der Witwe Guillot-Gorju den Nachlaß dieses bekannten Possenreißers gekauft habe, den er nun ausschlachte? Jede literarische Bedeutung wurde der Komödie abgesprochen, und der durchschlagende Erfolg einzig der glänzenden Darstellung zugeschrieben. Sie wurde von allen Seiten, selbst von den Feinden, anerkannt, der schauspielerische Ruhm Molières und der Seinen wenigstens auf komischem Gebiet nicht mehr geleugnet, ein Lob, das allerdings dadurch einen bitteren

Beigeschmack erhielt, daß man es mit möglichst starker Betonung nur auf diese angeblich niedere Gattung, wie Thomas Corneille sich ausdrückte, auf diese Bagatellen beschränkte. Ein Dichter sei Molière nicht, sondern nur der erste Possenreißer Frankreichs. Die böswillige Anerkennung, die mit der einen Hand dem Darsteller gab, was sie mit der andern dem schaffenden Künstler nahm, hat den großen Dramatiker damals und später bitter gekränkt. Madeleine de Scudéry scheint schon in jener Zeit gegen Molière gehetzt zu haben, wenige Jahre später stand sie im Mittelpunkt des Kampfes, der gegen ihn losbrach. Das Hotel Rambouillet dagegen war klug genug, keine Stellung zu nehmen. Sei es, daß die Mitglieder sich mit Molières Unterscheidung zwischen falschen und echten Preziösen begnügten, sei es, daß sie sich wirklich nicht getroffen fühlten, vielleicht erhaben über den Spott eines armen Komödianten dünkten; auf jeden Fall besaßen sie den guten Geschmack, sich sogar der nächsten Werke des Dichters anzunehmen. Das gelehrte und preziöse Frauentum wurde durch das kleine Stück zur Zielscheibe des allgemeinen Witzes; andere Schriftsteller machten sich über die nunmehr leichte Beute her und auch Molière selber ist am Ende seines Lebens nochmals in einem erweiterten Rahmen auf das Thema zurückgekommen. Es mochte nötig sein. Der preziöse Geist war wohl zu besiegen, aber nicht auszurotten. Nur die Form wechselt, in die er sich bis auf den heutigen Tag kleidet. Den Eindruck seines ersten großen Erfolges faßte der Dichter angeblich in die Worte zusammen, er brauche nun nicht mehr Plautus und Terenz zu studieren, nicht mehr die Bruchstücke des Menander durchzusieben, sondern nur noch in das Leben selber hineinzuschauen. Der Ausspruch klingt wenig wahrscheinlich, denn an die antiken Autoren hatte er sich bisher so gut wie gar nicht angelehnt, außerordentlich stark dagegen an die Italiener, denen er auch in der Folge noch sehr viel verdankt, namentlich sein nächstes Werk „Sganarelle oder der in seiner Einbildung betrogene Ehemann“ (Sganarelle ou le cocu imaginaire) steht völlig unter ihrem Einfluß.

Grimarest erzählt, die „Précieuses ridicules“ seien schon in der Provinz vor der Rückkehr nach Paris entstanden, eine Behauptung, die von den Bewunderern dieser Damen als Beweis aufgegriffen wird, daß Molière ihre Freundinnen nicht verspottet habe. Doch der in diesem Fall wohl besser unterrichtete la Grange sagt bestimmt, daß das Lustspiel erst in der Hauptstadt verfaßt sei, eine Angabe, die durch innere Gründe zur Gewißheit erhoben wird. Bei „Sganarelle“ dagegen wäre man versucht, an eine Entstehung vor der Pariser Zeit zu denken, wenn diese Annahme auch nur die geringste historische Unterlage besäße. Alle Errungenschaften der „Preziösen“ gehen so gut wie verloren. Entgegen seiner angeblichen, soeben erwähnten Äußerung greift Molière nicht in das Leben hinein, sondern zieht sich wieder völlig in den Schatten der Bühnentradition zurück. Dem Theatererfolg des neuen Stückes hat der Rückschritt allerdings nicht geschadet, „Sganarelle“ wurde in den letzten Maitagen des Jahres 1660 zum ersten Male gegeben, und trotz des ungünstigen Termines mitten im Hochsommer, trotz der Abwesenheit des Hofes erlebte der geschickt versifizierte Einakter vierunddreißig Vorstellungen rasch hintereinander. Selbst der König hatte bei seiner Heimkehr die größte Eile, den Schwank zu sehen. Er wurde ihm früher als die älteren „Preziösen“ vorgespielt und blieb auf Jahre hinaus Ludwigs Lieblingstück, das es auf die höchste Zahl von Aufführungen bei Hofe brachte.

Wie mit dem äußeren Erfolg, so konnte Molière auch mit dem finanziellen Ertrag zufrieden sein, der in einer dreimaligen Zuweisung von fünfhundert Livres durch die Truppe bestand, für das kleine Stück ein beträchtliches Honorar. Und trotzdem ist es ein Abfall gegen die vorhergehende Leistung des Dichters. Er sucht wieder, vermutlich angeregt durch eine Posse seiner guten Freunde, der Italiener, vielleicht auch durch alte französische Erzählungen, die sich mit Vorliebe in Späßen über wirkliche und vermeintliche betrogene Ehemänner ergehen, eine möglichst verwickelte Intrige, die mit den üblichen beliebten Theaterfiguren dargestellt wird. Ein Medaillonbildnis des Liebhabers Lélie richtet

die Verwirrung an. Die von ihm angebetete Célie läßt es während einer Ohnmacht fallen, Sganarelles Frau hebt es auf, ihr Mann erblickt es in den Händen seiner Ehehälfte und hält sich für betrogen. Er teilt Célie sein Schicksal mit, die sich nun von Lélie verraten glaubt und sich aus Rache bereit erklärt, den ungeliebten Gatten, den Vater Gorgibus ihr aufdrängen will, zu heiraten. Nun hat auch Lélie Grund, an der Treue seiner Geliebten zu zweifeln, und ebenso Sganarelles Frau, die ihren Ehemann in einer intimen Unterhaltung mit Célie gesehen hat. Die Verwickelung erreicht den höchsten Grad, als eine außerhalb der Handlung stehende Magd eingreift und mit einigen vernünftigen Worten alles in Ordnung bringt. Zugleich zieht der von dem Vater begünstigte Bewerber seinen Heiratsantrag zurück, so daß der Verbindung des liebenden Paares kein Hindernis mehr entgegensteht.

Man sieht, unmögliche Voraussetzungen führen eine unmögliche Handlung herbei, die durch äußerliche Zufälle aufgelöst wird. Alles ist Theater ohne eine Spur von wirklichem Leben. Von den auftretenden Gestalten läßt sich nichts Besseres sagen. Lélie und Célie sind das typische Liebespaar mit denselben typischen Namen, die dieselben Personen schon im „Zwist der Liebenden" führten, der mürrische alte Komödienvater heißt wieder Gorgibus. Wenn er an einer Stelle in Erinnerung an seinen Namensvetter und Vorgänger in den „lächerlichen Preziösen" auf die törichten Moderomane schimpft, die seiner Tochter den Kopf verdreht haben, so besitzt dieser Ausfall hier kaum eine Berechtigung. Zu dem traditionellen Liebhaber gehört natürlich der ebenso traditionelle Diener Gros-René, und diese vier Personen werden durch Sganarelles Frau, die Dienstmagd und einen Verwandten ergänzt, die es noch nicht einmal zu einem eigenen Namen, geschweige zu einem selbständigen Charakter gebracht haben. Nur eine Gestalt macht eine Ausnahme und hebt sich vorteilhaft von der Schablonenhaftigkeit der anderen ab, die des Titelhelden Sganarelle. Ein französischer Forscher Bazin stellt die wohlbegründete Vermutung auf, Molière habe sich jetzt nach dem vollendeten achtunddreißigsten Lebensjahr

für den jugendlichen Typus des Dieners Mascarille zu alt gefühlt, und es sei seine Absicht gewesen, sich in der Person des trockenen, an der Wirklichkeit klebenden Spießbürgers eine neue Maske für seine reiferen Jahre zu schaffen. Sganarelle tritt, von anderen Stücken abgesehen, in der „Schule der Ehemänner", der „erzwungenen Heirat" und im „Don Juan" auf, aber ein feststehender Typus wie Mascarille ist er nicht. Er wechselt schon seinen Stand und erscheint bald als Familienvater, bald als Freiersmann in vorgeschrittenem Alter, bald als Kammerdiener eines großen Herren. Auch sein Charakter weist immer verschiedene, oft mit dem feinsten Realismus gezeichnete Linien auf und nur in den Grundzügen bleibt er der gleiche, in dem phantasiearmen Wirklichkeitsinn, der Engherzigkeit, der Feigheit und dem Mangel jeder höheren Empfindung. Als abgesagter Feind des Heroismus erwächst er in dem vorliegenden Stück zum Vertreter des Alltäglichen, des Gemeinen und Niedrigen, das nichts als das materielle Behagen auf Erden kennt. Darin ähnelt er Sancho Pansa und Falstaff, aber die Behaglichkeit des spanischen Knappen ist ihm versagt und hinter dem Shakespearischen Kneipenheld bleibt er durch das Fehlen des Humors zurück. Dieser genießt seine eigene Nichtigkeit, er ist zu gleicher Zeit Subjekt und Objekt der Komik, Sganarelle dagegen nimmt sich selber höllisch ernst und wird nur von den anderen belacht. Er ist kein Ritter des lustigen Altenglands, sondern bloß ein Pariser Spießbürger mit der ganzen Trockenheit, Engherzigkeit und dem kleinlichen Mißtrauen seiner Klasse, hart gegen Frau und Kinder, ein mürrischer Tyrann im Hause, ein jämmerlicher Feigling auf der Straße. Falstaff und Sganarelle, beide kommen in die Lage, wo ihnen die Ehre, dieser dem nur materiell denkenden Menschen unfaßbar feine Begriff, zu handeln gebietet. „Ich mag sie nicht haben", mit diesen Worten weist der dicke Ritter die Ehre zurück. Was soll er auch mit ihr? Man wird durch sie nicht fetter, im Gegenteil, man gerät in Mißlichkeiten, bei denen einem der beste Appetit und der schönste Durst vergehen. In ähnlicher Weise äußert sich Sganarelle (Szene 17),

dem die Ehre befiehlt, den vermeintlichen Verführer seiner Frau zum Kampfe herauszufordern:

> Nicht übereilt. Der Mensch hat ganz das Aussehn,
> rasch bei der Hand zu sein, und hitz'gen Bluts.
> Er könnte, Schimpf zu Schimpf mir fügend, wohl
> gleich wie die Stirn die Schulter mir versorgen.
> Die zorn'gen Geister hab' ich stets von Herzen
> gehaßt; ich liebe zärtlich nur die stillen,
> friedfert'gen Seelen; halt' auch nichts vom Schlagen,
> weil das Geschlagenwerden mich erschreckt,
> und Sanftmut preis' ich als die erste Tugend.
> Gut! aber meine Ehre spricht: Du mußt
> für eine solche Schmach durchaus dich rächen.
> Ja, Possen! Mag sie sagen, was sie will,
> 's ist eitel Wind! Sie hilft mit alledem
> mir doch zu nichts. Wenn ich den Braven nun
> gespielt, und mir für meine Müh ein Eisen
> mit einem garst'gen Stich den Wanst durchbohrt,
> und sich die Stadt erzählt: Der biß ins Gras!
> Sag' mir, Frau Ehre, wirst du davon fett?
> Den Sarg als Wohnort find' ich allzu still,
> zu melancholisch; wer Koliken fürchtet,
> dem ist er vollends nicht gesund. Deshalb,
> wenn ich die Sache recht mir überlege,
> ich will doch lieber Hahnrei sein als tot.
> Was tut's am Ende? Macht's den Menschen etwa
> krummbeinig? Wird die Taille wen'ger schlank?
> Daß doch die Pest den holte, der zuerst
> auf die Erfindung fiel, mit solchem Spuk
> die Zeit sich zu verderben.
>
> . . . .
>
> Man wird vielleicht
> 'nen Tropf mich schelten, such' ich Rache nicht,
> ich wär' ein größrer, rennt' ich in mein Grab.

Nein, für die Ehre ist Sganarelle nicht zu haben. Sein Heldenmut schwingt sich im besten Falle zu einem Versuch auf, den verhaßten Gegner von rückwärts zu durchbohren, auch hierin Falstaff ähnlich, der dem lebendigen Percy vorsichtig aus dem Wege

geht, dem toten aber einen fürchterlichen Stich versetzt. Das ist zwar weniger ehrenvoll, aber auch weniger gefährlich. Molière soll in der Rolle des feigen Spießbürgers von einer hinreißenden Komik gewesen sein, besonders sein Mienenspiel drückte Angst und Eifersucht so überwältigend aus, daß er, wie ein Zuschauer der ersten Aufführung erzählt, gar nicht erst den Mund hätte aufzutun brauchen. Die Person Sganarelles trägt das ganze Stück und erfüllt die Posse, von der sich sonst wenig Erfreuliches sagen läßt, mit einer ausgelassenen Lustigkeit, die damals wie noch heute den Erfolg auf der Bühne sichert. Ein junger Schriftsteller François Doneau benutzte die Gunst, die das Werk beim Publikum genoß, um ein Parallelstück zu schreiben, in dem er den in seiner Einbildung betrogenen Ehemann durch eine Frau ersetzte, die denselben Verdacht hegt. Er machte sich die Aufgabe recht leicht, indem er seiner Vorlage beinahe Szene für Szene folgte, ja sogar einzelne Stellen wörtlich aus ihr übernahm. Im Jahre 1660 gab Molière seine beiden ersten Komödien aus der Pariser Zeit in Buchform heraus, in dem einen Fall durch einen drohenden, im anderen Fall durch einen bereits ausgeführten Nachdruck bestimmt, die ihn leicht um die Früchte seiner Arbeit gebracht hätten. Es sind die ersten Werke, mit denen er vor das lesende Publikum trat, denn der „Unbesonnene" und der „Liebeszwist" erschienen trotz früherer Entstehung erst mehrere Jahre später im Druck.

Der Dichter war in Paris von Erfolg zu Erfolg geschritten. Schon der wachsende Ruhm schaffte ihm Neider, deren Zahl durch seine eigenen satirischen Ausfälle noch vermehrt wurde. Daß sie gegen ihn intrigierten, kann als sicher angenommen werden; inwieweit die Gegner aber an dem Schlage beteiligt sind, der plötzlich die Existenz des jungen Theaters bedrohte, läßt sich nicht erweisen. Am 1. Oktober 1660 entzog der Oberintendant der königlichen Bauten Ratabon ohne jede vorhergehende Ankündigung den Schauspielern den von dem Monarchen bewilligten Saal des Petit-Bourbon, mit dessen Niederlegung unmittelbar darauf begonnen wurde. Er begründete die Maßregel mit den baulichen

Veränderungen des Louvre; la Grange jedoch ist von der böswilligen Absicht des hohen Beamten überzeugt, der die Truppe schädigen wollte und sich zum Werkzeug von Molières Feinden hergab. Er habe nicht geglaubt, daß man auf die Komödianten Rücksicht nehmen müsse, lautete Ratabons Entschuldigung, als er von dem Könige auf die Beschwerde der Schauspieler zur Rede gestellt wurde. In dieser Notlage nahm sich der Herzog von Orléans seiner Schützlinge an, und auf die Vorstellungen seines Bruders räumte Ludwig der Truppe einen neuen Saal, den des Palais-Royal, ein, ja befahl sogar dem Oberintendanten, die notwendigsten Reparaturen an dem arg vernachlässigten Gebäude auf Kosten der königlichen Schatulle auszuführen. An sich bot der Tausch nichts Ungünstiges, denn der neue Raum war von Richelieu ausdrücklich zum Zweck theatralischer Aufführungen gebaut worden, war außerdem hoch und geräumig, während das Petit-Bourbon nur einen gewöhnlichen Festsaal von geringem Umfang enthielt. Aber er befand sich in einem schrecklich verwahrlosten Zustand. Wenn auch Ludwig die Herstellung zum Teil bestritt, so mußten die Schauspieler doch noch zweitausend Livres darauf verwenden, und was das Schlimmste war, diese Arbeiten nahmen mehrere Monate in Anspruch, so daß Molière und die Seinen bis zum Januar 1661 ohne Obdach blieben. Die Konkurrenten des Hotel de Bourgogne und des Marais benutzten die mißliche Lage, um durch verlockende Versprechungen dem gefürchteten Rivalen seine Künstler abspenstig zu machen. Jedoch die Truppe hielt fest zusammen, so daß la Grange in seinem Register bemerken konnte: „Alle Mitglieder liebten ihr Oberhaupt Molière. Er wurde von ihnen nicht nur seiner großen Kunst und seiner außerordentlichen Fähigkeiten wegen bewundert, sondern befleißigte sich ihnen gegenüber eines so entgegenkommenden und ehrenhaften Benehmens, daß sie ihn alle ihrer Treue versicherten; sie wollten sein Geschick teilen und ihn niemals verlassen, welche Anerbietungen man ihnen auch anderswo machen möge.“ Dieser Eintrag, noch dazu an einer Stelle, wo wir sonst nur trockene

geschäftliche Angaben zu finden gewohnt sind, bildet ein glänzendes Zeugnis für Molières Charakter, der sich selbst in dem schwierigen Verhältnis eines Schauspieldirektors zu seinen Untergebenen bewährte. Die unfreiwillige Unterbrechung wurde, so gut es ging, mit Vorstellungen bei Hofe oder „en visite“ in den Häusern vornehmer und reicher Gönner ausgefüllt. Soweit wir sehen, beschränkten sich die Einnahmen zwar auf die magere Summe von fünftausendeinhundertundfünfzehn Livres, die unter die zwölfköpfige Truppe verteilt werden konnte, aber sie genügte wenigstens, um das junge Unternehmen über Wasser zu halten und nach viermonatlicher Pause in den Hafen des Palais-Royal zu lotsen. Dort hat der Dichter bis an sein Lebensende gespielt, seit dem Januar 1662 abwechselnd mit den unter Scaramouches Leitung aus ihrer Heimat zurückgekehrten Italienern, nur daß er jetzt die besseren Tage für sich behielt, während die Fremden sich mit den außerordentlichen begnügen mußten.

Im Januar 1661 war der neue Saal endlich notdürftig instand gesetzt, auch die Dekorationen und Bühneneinrichtungen frisch beschafft, da die alten des Petit-Bourbon von dem königlichen Maschinenmeister, offenbar auch einem Gegner der Truppe, vernichtet worden waren. Am 20. eröffnete der unverwüstliche „Sganarelle“ das neue Haus, dann folgten mehrere Vorstellungen der „Preziösen“. Vermutlich griff man auf die alten Stücke zurück, weil die Proben für Molières neues Werk, das als Einweihung dienen sollte, für „Don Garcia von Navarra oder der eifersüchtige Prinz“ (Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux) noch nicht abgeschlossen waren. Erst am 4. Februar konnte die fünfaktige Verskomödie herauskommen und erlebte einen regelrechten Durchfall, den einzigen, der einem Stücke unseres Dichters beschieden war.

Die Niederlage kann nicht beschönigt, sie kann auch nicht auf irgend welche äußere Umstände geschoben werden, sondern Molière selbst hat sie verschuldet. Offenbar hatten ihn die Vorwürfe seiner Feinde, die in ihm selbst allenfalls den guten Possenreißer, in

seinen Schauspielern höchstens brauchbare Darsteller der groben Komik sahen, gewurmt. Er wollte ihnen beweisen, daß er und die Seinen sich auch auf Besseres verständen und in dem Drama hohen Stiles Erfolge erringen könnten. Des Dichters unglückselige Neigung für das heroische Schauspiel kam wieder zum Durchbruch. Als er sich von dem Freunde Mignard malen ließ, geschah es als Julius Cäsar mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupt und dem Feldherrnstab in der Hand, und in dieser Rolle schilderte der Schriftsteller Montfleury die äußere Erscheinung des Dichters mit folgenden spöttischen Versen:

Er kommt heraus, die Nase in die Luft,
mit krummen Beinen, vorgestreckter Schulter.
Auf der verschobenen Perücke trägt er
mehr Lorbeer selbst als ein westfäl'scher Schinken.
Nachlässig stützt die Hand er auf die Hüfte
und trägt den Kopf wie ein bepacktes Maultier.
Dann sagt er stieren Auges seine Rolle
und trennt die Worte durch ein ewig Schluchzen.

(Übersetzung von Lotheissen.)

Noch immer hatte der Dichter sich nicht zur Klarheit über sein eigenes Können durchgerungen, noch immer strebte er in Verkennung seiner selbst als schaffender und ausübender Künstler nach dem tragischen Lorbeer, der ihm versagt war. Zum Teil geschah es wohl unter dem Druck der Ansicht seiner Zeitgenossen, die die Tragödie über das Lustspiel stellten, den tragischen Schauspieler höher als den Komiker einschätzten. Der Irrtum ist begreiflich. Mit der Person eines Heldendarstellers verbindet sich in den Augen des Publikums unwillkürlich etwas von seinen Rollen; ein Abglanz der hohen Gestalten, die er spielt, ruht auf ihm, und die stolzen Worte, die auf der Bühne aus seinem Munde erklingen, verleihen ihm auch im Privatleben ein höheres Relief als dem Darsteller lustiger oder gar possenhafter Partien. Molière hat gegen diese falsche Bewertung später laut protestiert, um so bedauerlicher bleibt es, daß er selbst ihr mehrfach zum Opfer gefallen ist. Es schmerzte ihn, einer angeblich minderwertigen Gattung in der Kunst zu

frönen, er wollte über die Grenzen seines Talentes hinaus, und die Frucht dieser Selbsttäuschung bildet „Don Garcia“.

Man hat Entschuldigungsgründe für den Durchfall geltend gemacht. Molières schlechtes Spiel trug gewiß manches zu dem Mißerfolge bei, vielleicht auch die Überraschung des Publikums, das unvorbereitet auf ein ernstes Drama in das Theater kam. Aber nicht in diesen Äußerlichkeiten ist die Ursache des Fehlschlages zu suchen. Man weist ferner darauf hin, daß Teile und Verse des „Don Garcia“ später in andere Werke, den „Tartuffe“, die „Gelehrten Frauen“ und den „Misanthropen“, übernommen wurden. Das ist richtig. Aber einzelne schöne Stellen können ein von Grund auf verfehltes Werk nicht retten, und ein solches ist Don Garcia. Molière hat so Großes geleistet, daß das unumwundene Zugeständnis eines einmaligen Irrtumes keine Versündigung an ihm und seiner Kunst ist. Wozu also die Ausflüchte? Im Mittelpunkt der Komödie steht ein Prinz, dessen Eifersucht durch äußere Zufälligkeiten erregt wird, bald durch einen Brief, den seine Geliebte Elvira empfängt, bald durch den Besuch eines als Mann verkleideten Mädchens. In allen Fällen erweist die Eifersucht sich als grundlos, die Geliebte ist empört über den schmählichen Verdacht und droht im Wiederholungsfalle das Verhältnis zu lösen. Darüber Klage und Selbstanklage des Prinzen, der jedoch bei der nächsten scheinbaren Veranlassung aufs neue das Opfer seiner Eifersucht wird, bis endlich der letzte Akt ohne eine seelische Entwickelung dem Hin und Her ein Ziel setzt und das Paar vereinigt.

Ein unentwegt eifersüchtiger Liebhaber und eine ebenso unentwegt treue Geliebte reichen für die fünf Auftritte einer heroischen Komödie nicht aus; die grundlose Eifersucht muß auf die Dauer langweilig wirken. Shakespeares „Othello“ scheint dagegen zu sprechen, aber dort ist die Eifersucht eine alles verzehrende Leidenschaft, die einen großen Charakter überfällt und seelisch vernichtet. Nicht so sehr die Eifersucht als die moralische Zersetzung des Helden durch die Eifersucht bildet das Thema des Trauerspiels. Diese selbst hat ihre Bedeutung schon im dritten Akt erfüllt, denn bereits da ist der Tod

des Opfers beschlossen, und in atemloser Hast jagen die Ereignisse der unausbleiblichen Katastrophe zu. Als tragisches Motiv ist die grundlose Eifersucht verwendbar, zumal bei einem großen edeln Manne wie Othello, der durch die Wucht seiner Persönlichkeit die an sich kleinliche Regung adelt. Weder besitzt Don Garcia diese Größe noch seine Eifersucht diese Stärke, so beschränkt sie sich auf die Überwachung der Geliebten, auf unwürdiges Mißtrauen, Vorwürfe und Selbstvorwürfe. Die Tragik fehlt völlig, der Prinz ist kaum ernst zu nehmen, und nur seine Stellung und schwungvollen Deklamationen bewahren ihn davor, auf die Stufe Sganarelles, des in der Einbildung betrogenen Ehemannes, herabzusinken, schützen aber das Stück nicht vor Langeweile. Als lächerliches Mißtrauen oder sinnbetörende Leidenschaft konnte die grundlose Eifersucht behandelt werden, Sganarelle oder Othello sind die beiden möglichen Erscheinungsformen. „Don Garcia“ schlägt einen ungangbaren Mittelweg ein, er steht mit einem Fuß in der Tragödie, mit dem andern in der Farce; da aber der Dichter diese Extreme vermeiden will, ist er außerstande, die Eifersucht in Handlung umzusetzen und läßt es bei Mißtrauen und Deklamationen bewenden. Was soll dieser eifersüchtige Liebhaber beginnen? Er kann seine Elvira nicht ermorden, denn dazu ist seine Leidenschaft nicht stürmisch und wild genug; sie verprügeln, wie Sganarelle es tun würde, kann er auch nicht, denn er ist ein Prinz und Held einer feinen heroischen Komödie. Statt zu handeln, redet er; redet wie in den Pariser Salons des siebenzehnten Jahrhunderts, wo man lange Debatten darüber veranstaltete, ob Eifersucht als ein Zeichen wahrer Liebe zu betrachten sei, ob Vertrauen oder Mißtrauen einen vollgültigeren Beweis von Neigung bedeute. Dieser Don Garcia ohne einen Funken echter Leidenschaft ist zum Schluß nichts als ein Produkt des Preziösentums, und in dieselbe Klasse wie ihr Anbeter gehört die Prinzessin Elvira. Eine natürlich empfindende Frau muß sich entweder beleidigt von einem eifersüchtigen Liebhaber abwenden oder sich seiner Laune unterwerfen und alles vermeiden, was seinen Verdacht erregen könnte. Elvira

tut weder das eine noch das andere. Sie deklamiert über ihre verletzte Würde, sie droht Don Garcia mit einem Bruche, aber sie legt ihm immer wieder neue Proben auf, von denen sie weiß, daß er sie nicht bestehen kann. Sie läßt ihren Liebhaber zwischen Furcht und Hoffnung schmachten, es macht ihr Spaß, sein Herz hinzuhalten. Sie ist eine Kokette, eine Preziöse, die alle Gesetze der Galanterie kennt, von wirklicher Liebe aber auch nicht eine Ahnung besitzt. In dieser Beziehung fällt sie stark gegen das italienische Vorbild ab, nach dem Molière gearbeitet hat. Dort herrscht wenigstens über die Echtheit ihrer Neigung kein Zweifel, und am Schluß erklärt sie: „Die Eifersucht ist ein Kind der Liebe. Ob eifersüchtig oder nicht, Rodrigo — bei Molière Garcia — ist meine Seele, mein angebeteter Geliebter." Wie matt dagegen, entsprechend der matten Empfindung, heißt es in der französischen Komödie:

> Und nun zum Schluß. Ob eifersüchtig oder
> nicht eifersüchtig, ohne daß mir's schwer fällt,
> mag ihm mein König meine Hand gewähren.

Selbst ihre Sprache ist nicht frei von preziösen Wendungen. Die beiden Gestalten, der eifersüchtige Liebhaber und die kokette Geliebte, bestehen aus derselben Unnatur, die der Dichter vor kaum einem Jahre in den „lächerlichen Preziösen" dem Gelächter preisgegeben hatte. Beide gewinnen nichts durch die Handlung, deren Träger sie sind, eine mühsam aus Verkleidungen, Verwechselungen und Mißverständnissen zusammengeflickte Intrige. Molière folgte eben wieder nicht seinem eignen Geschmack, sondern bearbeitete nur eine italienische Modekomödie „Le Gelosie fortunate del Principe Rodrigo", die Cicognini aus Florenz vor wenigen Jahren verfaßt hatte. Möglicherweise ist auch diese kein Originalwerk, sondern nur die Anpassung eines spanischen Stückes. Der Ton des Dramas läßt auf einen Ursprung jenseits der Pyrenäen schließen, wenn auch eine Behandlung des Stoffes dort bis jetzt noch nicht aufgefunden ist.

„Don Garcia" brachte es nur auf sieben Vorstellungen, dann erreichten die Einnahmen einen Tiefstand von siebzig Livres, so

daß das Stück abgesetzt werden mußte. Molière selbst in der Titelrolle war nicht befriedigend. Zwar stammt das verwerfende Urteil nur aus dem Munde von Feinden, tritt aber so übereinstimmend auf, daß es als berechtigt anerkannt werden muß. Das Versagen der neuen Komödie bedeutete einen furchtbaren Schlag für die Truppe. Der Dichter selbst hatte die größten Hoffnungen auf sie gesetzt, denn schon acht Monate vor der ersten Aufführung ließ er sich ein Druckerprivilegium erteilen. Jetzt nach dem Mißerfolg stand man in der Mitte des Winters, und die Schauspielergesellschaft, die schon durch das viermonatliche theaterlose Interregnum aus der Erinnerung des Publikums verdrängt war, sah sich ohne ein kräftiges Zugstück. Man mußte zu dem alten abgespielten Repertoire greifen, um die Zeit auszufüllen, ehe Molière einen Ersatz schaffen konnte. Ostern mit einer Spielpause von vier Wochen, das Jubiläum im Mai mit einer solchen von vierzehn Tagen kamen der Truppe bei ihrem Mangel an Stücken sicher gelegen. Molière scheint die Berechtigung der Ablehnung seines „Don Garcia" nicht anerkannt zu haben, wenigstens appellierte er von dem Urteil der Stadt an das des Hofes. Scheinbar mit etwas günstigerem Erfolg. Denn der ersten Aufführung vor dem König im Jahre 1662 konnte er noch eine weitere folgen lassen, und ebenso eine im Hause des großen Condé. Das gab ihm den Mut, das Stück im folgenden Jahr noch einmal auf die Bühne des Palais-Royal zu bringen, doch auch bei dieser Wiederaufnahme mußte es nach zwei Vorstellungen abgesetzt werden. Diese Ablehnung war endgültig. Endlich kam auch der Dichter zu der Überzeugung, daß er sich vergriffen hatte, denn er ließ die Komödie, für die er auf den Brettern mit so zäher Energie kämpfte, nicht einmal im Druck erscheinen. Wenn einige glückliche Stellen des „Don Garcia" später im „Misanthrop" Verwendung fanden, so war dies das Beste, was mit dem gestrandeten Wrack geschehen konnte.

Der Schlag traf die Gesellschaft um so empfindlicher, als die Konkurrenz auf dem Theatermarkt sich in beängstigender Weise

gesteigert hatte. Neben den beiden alten, eingesessenen Bühnen, dem Hotel de Bourgogne und dem Marais, ließ sich 1661 eine andere Wandertruppe in Paris nieder, die unter dem Schutze der Prinzessin von Montpensier, einer Kusine des Königs, der sogenannten grande Mademoiselle, stand. Der erfolgreiche Versuch Molières mochte die Schauspieler locken, jedoch das Schicksal zeigte sich ihnen weniger hold und schon nach kurzer Zeit mußten sie die Hauptstadt wieder verlassen. Auch eine spanische Truppe trat damals in Paris auf, die mit der jungen Königin Marie-Thérèse von jenseits der Pyrenäen gekommen war. Sie erhielt die enorm hohe Jahressubvention von zweiunddreißigtausend Livres, d. h. sie mußte völlig vom Hofe erhalten werden, da sie die Gunst des französischen Publikums nicht erringen konnte. Ihre Kunst war zu ernst, um anzusprechen, es erging den meisten Besuchern wie dem Reimchronisten Loret, sie verstanden kein Wort des Dialogs und hatten nur an den Tänzen und den begleitenden Kastagnetten ihre Freude. Die Spanier stellten auch bald die öffentlichen Aufführungen ein und beschränkten sich auf den Hof. Gefährlicher war die Konkurrenz Scaramouches, der 1662 aus seiner Heimat zurückkehrte. Italienisch war vielen Franzosen geläufig; und selbst diejenigen, die die fremde Sprache nicht beherrschten, konnten dank der ausdrucksvollen Mimik und Pantomimik der transalpinischen Gäste den Verlauf der Handlung verfolgen. Auch trugen die Italiener dem Verständnis Rechnung und begannen französische Brocken in ihre Stücke einzumischen, auf jeden Fall strömte die Menge den gewandten Spaßmachern zu. Vier einheimische und zwei ausländische Bühnen, das war zu viel für das damalige Paris. Jeder Durchfall konnte die Existenz eines Theaters vernichten. Molière erkannte die Gefahr, und von gewagten Versuchen wie „Don Garcia“ hielt er sich klugerweise in Zukunft fern.

Aus dem Privatleben des Dichters besitzen wir, soweit die Pariser Anfangszeit in Betracht kommt, bloß dürftige Nachrichten. Nur das eine steht fest, daß der Verkehr mit seiner Familie, wenn er jemals abgebrochen war, in freundlichster Weise wieder auf-

genommen wurde, sei es, daß man sich allmählich mit dem Schauspielerberuf aussöhnte, sei es, daß der wachsende Ruhm des Dichters seinen Angehörigen imponierte. Schon 1658, während die Verhandlungen zwecks Gründung eines neuen Theaters schwebten, stieg Molière im Hause seines Vaters ab, und nicht nur er, sondern auch Madeleine Béjart fand bei dem alten Poquelin eine freundliche Aufnahme. Im Jahr 1659 steht der Dichter bei einem Kinde seines Bruders Gevatter, und 1662 dienen der Vater und der Schwager Boudet ihm selbst als Trauzeugen. Auch einige kleine Ausgaben, insgesamt in der Höhe von tausendfünfhundertundzwölf Livres bestritt Jean Poquelin damals für seinen Sohn. Darlehen sind das wohl nicht mehr, denn über die Zeit des Borgens war der Dichter hinaus, sondern es handelte sich wohl um Lieferungen von Möbeln für den neubegründeten Haushalt des großen Komikers. Da sein jüngerer Bruder Jean 1660 verstarb, so übernahm er auch wieder die Anwartschaft auf die Hoftapeziererstelle. Vermutlich mit freudigem Eifer, denn das Amt, dessen geringe Pflichten Vater Poquelin wohl bis zu seinem Tode erledigte, brachte ihn in Berührung mit dem königlichen Hofe, und dem Monarchen in irgend einer Form nahe zu stehen, darin gipfelte der Ehrgeiz der besten Männer des Landes.

Sechstes Kapitel

Molière als Hofdichter

Die staatsrechtliche Stellung des Königtumes, die machtvolle Überlegenheit und die unbeschränkte Gewalt, die die Monarchie in Frankreich während des siebenzehnten Jahrhunderts erlangte, sind in dem einleitenden Kapitel geschildert worden; als Ergänzung muß hier auf die Persönlichkeit Ludwigs XIV und seine unmittelbaren Beziehungen zu Molière eingegangen werden. Denn sie sind für das Leben und das Schaffen des Dichters während seiner Pariser Zeit von ausschlaggebender Bedeutung. Keinem Fürsten hat die Geschichte eine so verschiedenartige Beurteilung widerfahren lassen als dem französischen Sonnenkönig. Ein Jahrhundert blickte in staunender Bewunderung zu ihm auf und fand in ihm den Inbegriff monarchischer Größe und Prachtentfaltung, nach der Revolution dagegen erschien er als der Anstifter von allem Unheil, als der Verderber, der den Keim zu Frankreichs moralischem und wirtschaftlichem Zusammenbruch gelegt hat. Noch heute wird er von republikanischen Schriftstellern auf das heftigste angegriffen. Das günstige wie das ungünstige Urteil beruht auf einer persönlichen Überschätzung des Königs. Weder im Guten noch im Bösen war er der Mann, dem Zeitalter seine Eigenart aufzudrücken, sondern die jeweiligen Strömungen trugen ihn. Will man Ludwig Gerechtigkeit zuteil werden lassen, so darf man ihn nur im Rahmen seiner Gesellschaft betrachten, und wenn es während seiner Regierung zwei völlig verschiedene Epochen, eine aufstrebende und eine rückschreitende, gibt, so liegt das nicht an ihm, sondern an dem Tendenzumschlag, der gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts eintrat, an der katholischen Reaktion, die auf allen Gebieten die Oberhand gewann. Conti machte den Anfang mit

der Bekehrung, sein Bruder, der große Condé, folgte ihm, Racine suchte eine mönchische Einsamkeit auf, Boileau, Quinault und andere Schriftsteller wurden fromm, selbst die ausgehaltenen Tänzerinnen der Oper zogen sich ins Kloster zurück: Ludwig war nicht der Mann, dem Zuge der Zeit entgegenzutreten. Er unterschrieb das Edikt von Nantes, das die Glaubensfreiheit unterdrückte und die Hugenotten vertrieb, und er ließ sich als Vorkämpfer des Katholizismus gegen die evangelischen Staaten Europas gebrauchen, ein Kampf, in dem er unterliegen mußte. Diese zweite Hälfte seiner Herrschaft erschöpfte das Land auf das Äußerste, während die erste Frankreich einen Aufschwung sondergleichen brachte, aber in beiden Fällen ist der König nicht der Urheber der Bewegung, sondern ihr Werkzeug. Die Zeitgenossen konnten das Verhältnis nicht erkennen; ihr Lob und ihr Tadel traf ausschließlich den anscheinend allmächtigen Monarchen.

Molière hat das Glück gehabt, den Umschlag nicht mehr zu erleben, sondern nur die Glanzzeit des Königs. Als der Dichter nach Paris kam, war der zwanzigjährige Herrscher noch nicht der eingefleischte Egoist von später, der nach Saint-Simon in allen seinen Liebschaften nur sich selber liebt. Nur wenige Jahre lagen zurück, da schwärmte er mit Maria Mancini für die Poesie und legte sich selber eine Gedichtsammlung an. Seine Anfänge als Herrscher waren vielversprechend. Colbert und Louvois standen ihm zur Seite. Die Binnenzölle wurden aufgehoben, die Staatsschuld von dreiundfünfzig auf sieben Millionen Livres vermindert, die Kopfsteuer herabgesetzt, die Hexenprozesse unterdrückt, Industrie und Handel begünstigt, und der Grundstein zu einem großen Kolonialreich gelegt. Mit der Macht des Adels wurde energisch aufgeräumt, und bei den großen Gerichtstagen der Auvergne wurden in der einen Provinz allein sechsundneunzig aristokratische Verbrecher abgeurteilt, während mehrere Hunderte vor der drohenden Strafe ins Ausland flohen. Ludwig war arbeitsam. In seinem Staatsrat saßen nur die Minister, während seine Verwandten oder gar seine Mätressen keinen Einfluß auf die Politik ausübten. Das

Äußere des jungen Monarchen war imponierend. Der Herzog von Saint-Simon, gewiß kein Bewunderer oder Schmeichler Ludwigs, schildert ihn als „eine Heldengestalt, durchdrungen von angeborener, überwältigender Würde, die in den geringsten Bewegungen und alltäglichsten Handlungen zum Ausdruck kam, ohne einen Zug von Überhebung, einfach und ernst, ein Modell für einen Bildhauer. Ein vollkommenes Gesicht mit dem erhabensten und ansprechendsten Ausdruck. Die Vorzüge wurden durch eine natürliche Anmut, die er in jede Kleinigkeit zu legen wußte, noch gesteigert. Seine Stimme entsprach der Erscheinung. Er besaß eine Leichtigkeit, gut zu sprechen und höflich zuzuhören wie kein anderer Mensch, viel Zurückhaltung, ein maßvolles Entgegenkommen je nach der Bedeutung der Person, eine beständig würdevolle und ernste Höflichkeit, die Alter, Stand und Geschlecht zu unterscheiden verstand, eine ungekünstelte Galanterie im Verkehr mit Frauen, kurz eine Gesamterscheinung, wie sie niemals auch nur annähernd ihresgleichen gehabt hat." Nicht weniger begeistert schreibt 1668 der venezianische Gesandte an seine Regierung: „Ludwig XIV übertrifft alle seine Vorgänger an Tugend und Erfolgen. Man braucht nur die Begabung und die Handlungen dieses großen Regenten zu beobachten, und man findet in ihnen die ganze Geschichte seiner bewundernswerten Herrschaft, denn diese empfängt nur von ihm Kraft, Form und Wesen." Das sind Äußerungen vorurteilsfreier Beobachter, in Schriftstücken, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren: ist es da zu verwundern, wenn Molière den Eindruck, den der ihm wohlgesinnte König auf sein Dichtergemüt hervorrief, (Mélicerte I, 3) in den glühendsten Farben schildert?

Und hundert Dinge zum Entzücken sah ich,
vornehme Herrn, geschmückt und voller Glanz
vom Kopf bis zu den Füßen wie am Festtag.
Das Auge staunt, und das Gefild im Frühling
mit allen Blumen ist so leuchtend nicht.
Den Fürst erkennt man leicht, und meilenweit
fühlt man die Gegenwart des großen Königs.
In seinem Wesen liegt ein Zug von Kraft

> und kündigt an, das ist der Herr der Herren!
> Anmut besitzt er wie kein andrer Mensch,
> die, ohne Lüge, ihn aufs beste kleidet.

Solche Beschreibungen, ob berechtigt oder unberechtigt, stießen bei Ludwig auf ein geneigtes Ohr. Er liebte die Schmeichelei, und fand von seinen Ministern bis zu seinen Dichtern herab überall Lobredner. Viele waren dabei ehrliche Männer, und ehe man sie tadelt, muß man den Unterschied der Zeiten ins Auge fassen. „Männerstolz vor Königsthronen!“ forderte man ein Jahrhundert später mit Schiller, damals aber war die Unterwerfung unter die Autorität das höchste Ideal. Der praktische, nüchterne Colbert nennt Ludwig den besten Herrn, den erleuchtetsten aller Menschen und den größten und mächtigsten König, der jemals auf einem Throne gesessen. Der Marschall Villeroy schreibt 1712: „Ich sehe den Himmel offen, der König hat mir eine Audienz bewilligt.“ Die Renaissance schwelgte in übertreibenden Ausdrücken, aber solche Wendungen beschränken sich nicht auf die Öffentlichkeit, sondern finden sich genau so in Schriftstücken, die dem Gepriesenen nicht zu Gesicht kamen. Der spöttische Bussy-Rabutin und selbst Ludwigs eigene Cousine Mademoiselle de Montpensier vergleichen ihn in Privatbriefen mit Gott selber. Kann man Molière einen Vorwurf daraus machen, wenn er dieses unser Gefühl auf das ärgste verletzende Kompliment in einem offiziellen Bittgesuch verwendete? Der arme Schauspieler durfte hinter dem höchsten Adel des Landes nicht zurückbleiben. Bei der Aufnahme Lafontaines in die französische Akademie erklärte deren Präsident, Lebensinhalt aller Mitglieder sei, für Ludwigs Ruhm zu arbeiten und der Verewigung seines Namens zu dienen; und Racine spricht der französischen Sprache nur deshalb Wert zu, weil sie ein Mittel sei, die Hoheit des Landesherrn der Mit- und Nachwelt zu verkünden. Daß man Ludwig als den größten König verherrlichte, war eine selbstverständliche Redensart, bei der man sich so wenig dachte als bei der Anrede Majestät, aber wenn man ihn mit seinen gekrönten Kollegen, dem spanischen Philipp, dem deutschen Leopold oder gar

mit Karl II und Jakob II von England verglich, entsprach diese Redensart nicht den Tatsachen?

Die Hoffestlichkeiten bezweckten neben der Belustigung die Verlichung des Monarchen. An Lobsprüchen durfte es nicht fehlen, sie bildeten die Voraussetzung der königlichen Aufträge. Molière fügte sich den Bedingungen. Hätte er es abgelehnt, Ludwig zu feiern, so würden ihn die Demokraten von heute bewundern, die Zeitgenossen aber hätten ihn in das Narrenhaus gebracht. Der Dichter dachte nicht daran, von dem allgemeinen Beispiel abzuweichen. Wenn er alle Götter des Olymps, alle Genien, Nymphen, Najaden und Dryaden zum Ruhme des Monarchen aufbot, so tat er das, was dem Bewußtsein des Jahrhunderts entsprach, und einen Widerspruch, wie er heute gegen die Schlußverse des „Tartuffe" laut wird, gab es zu seiner Zeit nicht. Die Überzeugung aller kam in den Worten zum Ausdruck:

> Wir leben unterm Szepter eines weisen
> Monarchen, der ein Feind ist jedes Trugs,
> des scharfer Blick der Menschen Herz erforscht,
> und den kein Heuchler überlisten kann.
> Mit feinem Takt erkennt sein großer Geist
> die wahre Geltung jedes einzelnen;
> nie wird er vorschnell eine Gunst verschwenden,
> sein fester Sinn hält stets die rechte Mitte;
> dem Guten spendet er verdientes Lob,
> von allzu großem Eifer nie beirrt,
> und wenn er liebend den Gerechten schirmt,
> ist er der Bösen nachsichtloser Feind.

Molière hat Ludwig den größten Monarchen, den gerechtesten Herrscher, den Mittelpunkt der Welt genannt, ja sogar mit Gott selber verglichen. Es sind Huldigungen, keine Schmeicheleien, wenn man unter Schmeichelei ein Lob versteht, dem das Bewußtsein der Unaufrichtigkeit und der Augendienerei anhaftet. Davon ist der Dichter weit entfernt. Er besaß allen Grund, einem Könige dankbar zu sein, der ihm von dem ersten Tag ihres Zusammentreffens Gunst und Schutz gewährte. Oft in Lagen, die für beide

Teile recht gefährlich waren. Wenn diese Erkenntlichkeit ihn zu Wendungen führte, die uns nicht mehr zusagen, so sind sie auf Rechnung des veränderten Geschmacks und der übertreibenden Redeweise von damals zu setzen. „Je suis un homme qui sais ma cour“, äußert sich der Spaßmacher Clitidas in den „Amants Magnifiques“. Die Worte nehmen in Molières Mund eine persönliche Bedeutung an. Er kannte seinen Hof und wußte, was er zu tun hatte, um sich die Huld eines Königs zu erhalten, der allein ihm die Möglichkeit bot, seine Dichtung frei zu entfalten. Furetière schrieb damals in seinem „Roman bourgeois“, das Notwendigste für den Ruf und das Fortkommen eines Dichters sei eine Verbindung mit dem Hof; ein Schriftsteller, der über die bürgerlichen Kreise nicht hinauskomme, gewinne keine Beachtung. Molière zog nur die Folgerungen aus dieser Notwendigkeit, wenn er sich fest an den König hielt.

Ludwig seinerseits fand Gefallen an dem Dichter. Schon 1658, also nur wenige Wochen nach der Ankunft der Truppe, durfte diese die „Visionaires“ von Desmarets bei Hofe spielen, die auch auf dem Repertoire des Hotel de Bourgogne standen, ein Beweis, daß der Monarch bereits damals die neuen Ankömmlinge seinen alten Hofschauspielern wenigstens in Komödien vorzog. Die Erziehung des Königs war vernachlässigt, seine literarische Bildung gering, und ein Buch nahm er niemals zur Hand. Für das Derbe besaß er eine besondere Vorliebe, und eine Posse wie Scarrons „Lächerlicher Erbe“ konnte er sich dreimal an einem Tage ansehen. Scaramouche war sein bevorzugter Günstling, und selbst einen Hofnarren, namens Angeli, hielt er noch im Dienst. Molières ausgelassene Schwänke gewannen seinen Beifall, er lachte sich tot über den französischen Spaßmacher, der es mit den witzigsten und gewandtesten Italienern aufnehmen konnte. Ludwigs Kunstverständnis war dürftig. Wie in der Malerei so imponierte ihm auch in der Dichtung äußere Pracht mehr als Tiefe und Schönheit, aber er besaß angeborenen Geschmack, und wenn er nicht viel gelernt hatte, so war er dadurch auch nicht verbildet und

hatte sich seinen natürlichen Sinn bewahrt, der in den meisten Fällen mit dem Urteil des Volkes übereinstimmte. Er betrachtete, wie Molière selbst in einem Gedicht zum Lobe des Herrschers sagt, alles mit einem „gesunden Auge". Die Richtung des preziösen Pedantismus war ihm verhaßt, und auf seinen direkten Befehl mußten die Herren der Akademie sich bequemen, ihren schärfsten Gegner Boileau in ihre Mitte aufzunehmen. Molières Stücke sagten dem Könige zu, noch in den spätesten Jahren, als kein Theater ihn mehr befriedigen konnte, machte er für die Werke des großen Komikers eine Ausnahme. Mit Vergnügen sah er, wie dieser dem Adel zu Leibe ging, den er selbst bei jeder Gelegenheit zu demütigen suchte. Er konnte Zeit seines Lebens die Nacht nicht vergessen, da er als Knabe aus dem Bett geholt wurde, um mit der Mutter und wenigen Getreuen vor den anrückenden Truppen der Fronde aus Paris zu fliehen. Auch den Frommen im Lande gönnte der Monarch die Streiche des Dichters, ihnen, die immer an seinen Liebschaften und seinem unsoliden Wandel etwas auszusetzen fanden. Allmählich hob sich seine Schätzung Molières. Der Mann erwies sich brauchbar, sogar für die höchsten Aufgaben geeignet, für die Festdichtungen bei den königlichen Lustbarkeiten. Das bedeutete die größte Auszeichnung, die einem Dramatiker zufallen konnte, wie es für einen Prosaschriftsteller nichts Wichtigeres und Verdienstvolleres gab, als die Taten des erlauchten Landesherrn aufzuschreiben. Das Vergnügen der Könige war das Glück der Völker, und es galt als eine patriotische Tat, zu ihrem Amüsement beizutragen. Als hohe Ehre hat auch Molière seine höfische Tätigkeit aufgefaßt, und wenn Ludwigs Ruf an ihn erging, beeilte er sich, ihm nachzukommen, ja vorauszueilen. Wir dürfen unser heutiges Urteil nicht auf das siebenzehnte Jahrhundert übertragen: in unseren Augen sind die läppischen Balletts und die Hofaktionen wie die „Amants Magnifiques" oder „Mélicerte" ein Mißbrauch des großen Genius, doch weder er selbst noch seine Zeitgenossen dachten so. Störend mögen ihm die königlichen Wünsche manchmal gekommen sein, wenn er über einer

ernsteren Arbeit brütete, aber unter allen Umständen war nicht sein eigenes Werk, sondern die Befriedigung des Monarchen die wichtigste und dringendste Aufgabe. Man mag heute Ludwig tadeln, daß er Molières Zeit für seine höfischen Armseligkeiten so häufig in Anspruch nahm, aber selbst von unserem Standpunkt aus war diese Mühe nicht verschwendet. Die Hofkomödien bildeten den Einsatz des Dichters, durch die er sich die Freiheit für seine anderen Komödien erkaufte. Ohne sie besäßen wir keinen „Tartuffe“ und keinen „Don Juan“. Ein Spaßmacher, ein brauchbarer Festarrangeur und ein nie versagender Hofdichter: mehr war Molière in Ludwigs Augen wohl kaum. Die ihm erzeigten Gunstbeweise bezeugen nichts darüber hinaus. Der König bewilligte dem großen Komiker eine Pension, aber eine solche wurde auch den größten Nullitäten zuteil. Er übernahm die Patenstelle bei dem ersten Kinde des Dichters, aber das tat er auch bei dem italienischen Possenreißer Biancolelli, ja bei dem Komiker Poisson wohnte 1674 die gesamte königliche Familie der Unterschrift des Ehekontraktes bei. Es fehlt jedes Zeichen einer persönlichen Hochschätzung, wie sie Ludwig gegenüber Boileau und Racine bekundete; die Bedeutung Molières als Dichter hat der Monarch offenbar niemals erkannt. Als er einst Boileau fragte, wer der erlesenste Schriftsteller unter den Männern seiner Regierung sei, soll dieser ohne Zögern Molière genannt haben. Der König war darüber sehr erstaunt, und angeblich lautete seine Antwort, er hätte das nie gedacht, aber der Kunstkritiker von Fach müsse das besser verstehen. Mag die Geschichte erfunden sein, sie ist bezeichnend. Nein, Ludwig hätte niemals gedacht, daß von all den Autoren, denen sein Minister Colbert Pensionen auszahlte, nur sein Spaßmacher und neben diesem vielleicht noch der eine oder der andere Name unvergessen bleiben würde. Es gibt eine Reihe von Anekdoten, die sogar von einer persönlichen Intimität des Dichters und des Sonnenkönigs berichten. Am bekanntesten ist die, daß die Lakaien, die Kollegen Molières als Hoftapezierer, sich geweigert hätten, mit dem verachteten Komödianten an einer Tafel zu speisen.

Ludwig habe davon gehört und daraufhin dem großen Komiker an seiner Tafel ein Huhn eigenhändig vorgelegt, um dem gekränkten Manne Genugtuung zu geben und dessen Wert vor versammeltem Hofe zum Ausdruck zu bringen. Wie alle ähnlichen Geschichten ist auch diese unmöglich und zwar aus doppeltem Grunde: der König hat außer auf seinen Feldzügen niemals mit irgend einem männlichen Wesen, nicht einmal mit seinem eigenen Bruder das Mahl gemeinsam eingenommen, auf der andern Seite aber war Molière selbst an den Tischen der Aristokraten, wenn auch kein gleichberechtigter, so doch ein gesuchter und gern gesehener Gast, dessen sich die königlichen Kammerdiener nicht zu schämen brauchten.

Der Zustand, daß der Monarch selber die ausgezeichnetsten Schriftsteller unter seine Protektion nahm und ihnen einen Jahresgehalt zahlte, bildete einen wesentlichen Fortschritt gegen früher. In älterer Zeit mußte sich ein Dichter von irgend einem reichen Gönner unterhalten lassen und nach dessen Pfeife tanzen; jetzt trat an Stelle der Abhängigkeit von der Vielheit die von dem einen, und dieser eine war der mit dem Staat selbst identische Souverän. Das Gnadenbrot der Gönnerschaft wurde in gewisser Form durch die offizielle Besoldung ersetzt. Für Molière kam die finanzielle Seite weniger in Betracht, da sein Theater ihm einen mehr als auskömmlichen Lebensunterhalt lieferte. Trotzdem verdankt er der Protektion des Königs viel. Sie erleichterte ihm die Anfänge in Paris, sie schützte ihn gegen die Gehässigkeit der Widersacher und sie erschloß ihm die Pforten der guten Gesellschaft. Wie der Journalist de Visé erzählt, war es schon 1663 in den vornehmen Kreisen Mode, Molière zu den Festlichkeiten heranzuziehen. Es bildete eine gesellschaftliche Attraktion, ihn als Gast und Vorleser bei sich zu sehen. Unter seinen Gönnern werden Madame de Sablière und der Marschall von Vivonne in erster Linie genannt, vor allem begünstigte die liebenswürdige, geistsprühende, aber sittenlose Schwägerin des Königs, Henriette von England, der die „Schule der Frauen“ gewidmet wurde, den Dichter in besonderer Weise, und zwischen ihm und dem großen Condé scheint in der Tat eine

Verbindung bestanden zu haben, die über das gewöhnliche Maß fürstlicher Herablassung hinausging. „Ich langweile mich niemals in seiner Gesellschaft“, erklärte der Sieger von Nördlingen und Rocroy. „Er weiß überall Bescheid, seine Bildung und sein Verstand sind unerschöpflich.“ Natürlich blieb Molières Stellung in diesen vornehmen Kreisen immer eine untergeordnete, er war mehr Sehenswürdigkeit als Gast, aber für seine Beobachtung und Weltkenntnis eröffnete sich ihm hier doch ein fremdes und ungeahntes Gebiet. Er lernte den Ton, die Umgangsformen, die Interessen und Empfindungen der guten Gesellschaft kennen. Das wirkte auf die Art seines Schaffens zurück. Seine folgenden Lustspiele rücken in eine höhere Sphäre hinauf, und Sganarelle, der im „Cocu imaginaire“ und in der „Schule der Ehemänner“ noch als Bürger und Familienvater auftritt, sinkt mit seinem derben Ton zum Bedienten herab. Frauengestalten aus höheren Kreisen und mit feineren Gefühlen lösen die volkstümlichen Figuren wie die beiden Gänschen aus der Provinz und Sganarelles Ehehälfte ab. Die Entwickelung gipfelt im „Misanthrop“. Nur ein Dichter, der den Hof und das Wesen der aristokratischen Gesellschaft auf das genaueste kannte, vermochte dieses Werk zu schreiben.

Die bisherigen Komödien und ebenso die in anderem Zusammenhang zu besprechende „Schule der Ehemänner“ sind von Molière für die Stadt verfaßt und erst nachträglich bei Hofe vorgeführt, jetzt wurde der Dichter zum erstenmal berufen, unmittelbar für die Belustigung des Monarchen zu arbeiten. Es geschah auf Geheiß des allgewaltigen Generalintendanten Nicolas Fouquet, dessen Stellung nach unsern Begriffen etwa die Funktion des Staatsbankiers und Finanzministers, also zwei ihrem Wesen nach unvereinbare Ämter, umschloß. Mit seinen ungeheuren Einnahmen führte er ein großartiges, prachtliebendes Leben, ja selbst den Glanz des Hofes suchte der Emporkömmling zu übertreffen. Im August 1661 veranstaltete er ein Fest auf seinem Schlosse Vaux, zu dem der Monarch, die Königin-Mutter und die Herzogin von Orléans Madame Henriette geladen waren. Der Empfang

war überaus glänzend. Der Gastgeber ließ es sich angelegen sein, den hohen Herrschaften das Neueste und Beste vom Tage vorzusetzen. Molière war das aufgehende Gestirn am literarischen Himmel und ihm hatte der Finanzmann, vielleicht bestimmt durch seinen Günstling Lafontaine, den Auftrag erteilt, das Fest durch ein Ballett zu verschönen. Der Dichter entwarf die „Lästigen“ (Les Fâcheux). Doch die Bestellung traf erst zwei Wochen vor den Feierlichkeiten ein, die Zeit war also äußerst knapp, so daß Molière beim besten Willen nicht alles selber ausführen konnte. Den Prolog zum Lobe des Königs überließ er dem Akademiker Pellisson und auch auf Chapelles Mitarbeit scheint er gerechnet zu haben, doch der weinfrohe Freund brachte nichts Brauchbares zustande. Ein Ballett des siebenzehnten Jahrhunderts war von einem modernen weit verschieden. Tänzerinnen gab es überhaupt nicht, sondern nur Männer traten auf, aber nicht nur gewerbsmäßige Tänzer und Schauspieler, sondern die vornehmen Herren selbst zeigten auf der Bühne ihre Künste. Sogar Ludwig liebte es, sich von seinen Hofleuten bewundern zu lassen und in einem Menuett oder einer Pavane seine vorteilhafte Erscheinung und die Anmut seiner Bewegungen zu entfalten. Erst 1669 brach er mit dieser Gewohnheit, als er wohl mit Unrecht eine Stelle aus Racines „Britannicus“, die den vor den Augen der Menge als Schauspieler auftretenden Nero tadelte, auf seine Person bezog. Die Tänze wechselten von den ruhigsten Rhythmen bis zu den wildesten Sprüngen, ja besonders gewandte Kavaliere führten halsbrecherische Akrobatenkünste aus, z. B. Pyramiden, die von lebenden Menschen gestellt wurden. Den Balletts lag eine bestimmte Idee zugrunde, jedoch wurden die auf die auftretenden Personen bezüglichen Verse nicht von ihnen gesprochen, sondern den Zuschauern als gedrucktes Programm in die Hand gegeben. Die Handlungen der Balletts waren zu Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts von einer unbeschreiblichen Roheit. Im Jahr 1615 tanzte der König persönlich in einem Werke mit, in dem die andern Gestalten einen Kuppler, eine Dirne, einen Dummkopf und einen Hermaphroditen darstellten.

Allmählich trat eine Verfeinerung ein. Die Götter des Olymps und besonders die arkadischen Hirten kamen in Aufnahme. „Toujours des bergers?“ fragt Monsieur Jourdain im „Bürgerlichen Edelmann“, dem als Kunstkritiker noch ein Rest von gesundem Menschenverstand geblieben ist. An Schäferstücken konnte das Zeitalter sich nicht satt sehen. Das Dasein der Hirten schien, seitdem es Sannazaro in Italien, Urfé in Frankreich zur Mode erhoben hatte, untrennbar mit Musik, Tanz, Gesang und einem paradiesischen Naturglück verbunden.

Auch bei den „Lästigen“ handelt es sich um Darstellung einer Handlung, jedoch dient dazu in erster Linie die gesprochene Komödie, während das Ballett sich auf Tanzeinlagen beschränkt, die sich dem Schluß eines jeden Aktes anreihen. Molière versuchte, Komödie und Ballett in eine organische Verbindung zu bringen, eine Neuerung, zu der ihm vielleicht die Berichte der spanischen Schauspieler oder vornehmer Herren, die am Hofe von Madrid etwas Ähnliches gesehen hatten, die Anregung gaben. Calderon schrieb schon 1636 ein Stück, das sich auf einen Rahmen für Tänze und Zwischenspiele beschränkte. Die Komödie hatte nur verbindenden Wert, das Ballett selbst blieb dort wie in Frankreich die Hauptsache. Molière war nicht wenig stolz auf seine Erfindung der Comédie-ballets und versprach sich für die Zukunft viel von dieser Vereinigung von Tanz, Musik und Schauspiel. Der Erfolg hat ihm Recht gegeben. Die französische Oper ist daraus hervorgegangen, während diese Stilvermischung sich für die Komödie selbst als nicht glücklich erwies. Außer den „Lästigen“ hat der Dichter noch elf weitere Comédie-ballets verfaßt, darunter „Herr von Pourceaugnac“, „George Dandin“ und „Der bürgerliche Edelmann“. Gerade die letzten beiden Stücke leiden unter dem zwiespältigen Wesen. Sie hätten Charakterkomödien ersten Ranges werden können, dem ballettsüchtigen König zuliebe mußten sie zu Possen umgeformt werden, zu Rahmenstücken für möglichst groteske Tänze. Bei einem derben Schwank wie „Pourceaugnac“ dagegen kann man sich die Verquickung der verschiedenen Kunstgattungen eher gefallen lassen.

„Die Lästigen“ haben unter der Verbindung mit dem Ballett nicht gelitten. Das liegt an dem dehnbaren Charakter der kleinen Komödie, die einen äußerst elastischen Rahmen bietet, in den gesungene und getanzte Szenen ebensogut eingeschoben werden können wie gesprochene. Einem jungen Edelmann Éraste hat seine Geliebte Orphise ein Stelldichein gegeben, aber alle möglichen lästigen Leute, Freunde, Bekannte, Bittsteller begegnen ihm und halten ihn mit den ausgefallensten Wünschen und Anliegen zurück, so daß die Liebenden durch drei Akte nicht zusammenkommen können. Der Schluß bringt endlich die ersehnte Begegnung, die durch die Dazwischenkunft der Aufdringlichen immer wieder vereitelt wurde, und nicht nur diese, sondern auch ein heroisches Intermezzo, bei dem Éraste seinen Edelmut und seine Tapferkeit beweisen kann, durch die die Abneigung von Orphisens Vormund überwunden und damit das letzte Hindernis, das den Liebenden im Wege stand, beseitigt wird. Diesen Rahmen mag Molière von seinen guten Freunden, den Italienern, bezogen haben, die „einen in seinen Liebschaften gestörten Scaramouche“ auf dem Repertoire hatten. Es kommt nicht viel darauf an. Denn wenn auch die beiden Hauptgestalten flott und mit gutem Humor gezeichnet sind, so spielen sie doch nur eine untergeordnete Rolle gegenüber den Einlagen, den verschiedenen Lästigen, die den ungeduldigen Éraste belagern. Die Schilderung dieser Typen bringt reizende, kleine satirische Kabinettsbilder, die von Molière mit keckem Mut aus dem Leben herausgegriffen sind, so daß sie dem König und seinen Hofleuten wie liebe Bekannte erschienen. Jeder konnte glauben, seinen guten Freund und Nachbarn in den dargestellten Lästigen wiederzufinden, aber beileibe nicht sich selbst. Der Marquis, der durch sein ungebührliches Benehmen die Theatervorstellung stört, lag dem Dichter am nächsten und eröffnete daher den Reigen. Éraste schildert ihn (I, 1) folgendermaßen:

> Eben fing das Schauspiel an,
> und jeder schwieg erwartungsvoll: da drängt
> lautpolternd, ungestüm ein junger Mann

mit mächtigen Kanonen sich herein.
Drauf: Holla — schreit er — einen Stuhl für mich!
Und ohne Scheu durch rücksichtslosen Lärm
stört er das Spiel just an der schönsten Stelle.
. . . .
Während ich so die Achseln zuckend saß,
versuchten es die Spieler, fortzufahren:
allein der Mensch fing neuen Unfug an,
um einen Platz zu finden. Schweren Tritts
durchmißt er quer die Bühne, pflanzt zuletzt,
weil er den Seitensitz verschmäht, sich vorn
recht in der Mitte seinen Sessel hin,
und kehrt dem Hause seinen breiten Rücken;
drei Vierteln des Parterres verdeckt er so
die Spielenden. Nun murrt man laut; man pocht.
Ein andrer hätte sich geschämt, doch er
fest und beharrlich achtet nicht darauf.

Im Gegenteil, nun entdeckt er den ihm bekannten Éraste, begrüßt ihn stürmisch und stört durch seine laut geführte Unterhaltung das Spiel noch mehr, bis er endlich im fünften Akt das Theater verläßt, denn der gute Ton verlangt, den Schluß einer Vorstellung nicht abzuwarten. Dies Augenblicksbild ist eine feine Rache des Dichters. Wie oft mag er sich über solche lästigen Zuschauer geärgert haben, mehr als der Held seiner kleinen Komödie! Dann tritt der vornehme, aufgeblasene Musikdilettant auf, der jedermann, ob er sie hören will oder nicht, seine neueste Komposition aufdrängt. Ihm folgen der duellwütige Edelmann, der einen Sekundanten für den vom König streng verbotenen Zweikampf sucht, der Kartenspieler, der sich über eine verlorene Partie nicht beruhigen kann, der gelehrte Caritides, „Franzose von Geburt, Grieche von Profession“, der die Schreibweise der öffentlichen Inschriften verbessern will, der Projektenmacher endlich, der mit phantastischen Millionen arbeitet, selbst aber keinen Heller in der Tasche hat. Auch zwei preziöse Damen fehlen nicht, die den ungeduldigen Éraste als Schiedsrichter in der Streitfrage anrufen, wer besser liebe, der Eifersüchtige oder der Nichteifersüchtige? Eine Albern-

heit, über die man im Salon der Scudéry wirklich einen ganzen Nachmittag debattierte, die aber der Verfasser des durchgefallenen „Don Garcia" wohl mit einem heitern und einem nassen Auge verspottete. Noch ein Lästiger bedarf der Erwähnung, der jagdtolle Junker. Er wurde nach der ersten Vorstellung auf Wunsch des Königs eingeschoben, der den Dichter auf ein derartiges Prachtexemplar in seiner Umgebung, den Marquis von Soyecourt, aufmerksam machte. Die ganze Nichtigkeit des Hoflebens mit seinen Liebschaften, Duellunwesen, Spielleidenschaft, Jagdlust und Kunstdilettantismus wird dem Gelächter preisgegeben. Molière durfte sich diese Keckheit im Vertrauen auf die Gunst des Monarchen erlauben, für dessen gute Laune, wie selbstverständlich in einem Hofstück, einige geschickt angebrachte Komplimente sorgten. An Schmeichelei konnte Ludwig das Unglaublichste vertragen, wie ihm auch die Verspottung seines Adels jederzeit willkommen war. Aber in den „Lästigen" liegt ein so liebenswürdiger, versöhnender Humor über den satirischen Ausfällen, daß selbst die Betroffenen dem Dichter nicht böse sein konnten, sondern mit ihrem König lachten und sich über die köstliche, von jedem bitteren Zug freie Laune des Verfassers freuten.

Das Stück gefiel außerordentlich. Lulli, der italienische Komponist, der hier zum ersten Male mit Molière zusammenarbeitete, hatte die Musik verfaßt und der große Maler Lebrun die Dekorationen entworfen. Das Theater war im Freien unter dem Schatten der Bäume aufgeschlagen, die Szene selbst stellte eine Landschaft dar, die im Geschmacke des Jahrhunderts aus Wasserfällen, Springbrunnen, Felsen und Grotten aufgebaut war. Nachdem Molière in einer kurzen Ansprache die Nachsicht des Königs erbeten hatte, trat Madeleine Béjart als eine allerdings ältliche Najade auf — die Künstlerin zählte damals schon dreiundvierzig Lenze — und sprach den von Pellisson verfaßten schwungvollen Prolog, in dem sie ihre göttlichen und halbgöttlichen Kollegen, die Faune, Satyrn und Dryaden, aufforderte, in menschlicher Gestalt dem größten Herrscher der Welt eine Komödie vorzuspielen.

Nach einem kurzen Ballett ging nunmehr das Stück in Szene, auf dessen ersten und zweiten Akt je eine Tanzeinlage folgte, in der nach den lästigen Schauspielern noch lästigere Tänzer den verzweifelnden Éraste bedrängen. Den letzten Aufzug endlich beschloß das übliche Schäferspiel, das nach dem allgemeinen Urteil, so heißt es in der Buchausgabe der „Fâcheux", als sehr gelungen galt. Die Menschen des siebenzehnten Jahrhunderts waren leicht zu amüsieren; an Pracht, Tänzen und Mummenschanz hatten sie eine kindliche Freude.

Die Komödie ist ein glücklicher Griff in das Leben selbst. Durch ihre satirische Tendenz schließt sie sich an die „lächerlichen Preziösen" an und führt, wenn auch in milderer Form, den dort begonnenen Kampf gegen den Ungeschmack und die Verbildung der höheren Kreise weiter. Der Fabeldichter Lafontaine, dieses echte Naturkind, fühlte das wohl heraus, und diese in einem höfischen Feststück ungewöhnlichen Eigenschaften machten ihm das kleine Werk besonders sympathisch. Unter dem frischen Eindruck der Ereignisse schickte er an seinen Freund Maucroix nach Rom eine lange Beschreibung der Feierlichkeiten, in der es von der Dichtung heißt:

> Molière hat dieses Werk erschafft,
> und dieses Künstlers Meisterschaft
> wird hier von jedermann bestaunt,
> sein Lob von allen ausposaunt,
> daß bald in Rom man's hören kann.
> Das freut mich sehr, er ist mein Mann!
> Denkst du noch, wie in früh'rer Zeit
> wir diesem Dichter prophezeit,
> daß Frankreich er aufs neu verheißt
> Terenz' Geschmack und seinen Geist?
> Plautus ist neben ihm ein Clown
> und ließ Komödien nimmer schau'n
> so reich an Witz und wohl durchdacht.
> Doch glaube nicht, daß man belacht
> hier alte Späße, die bewundert
> schon manch vergangenes Jahrhundert.
> Die Mode ist geändert jetzt
> und Jodelet ist abgesetzt;

als Losung gilt das eine nur,
stets treu zu bleiben der Natur!

Der Brief erschien nicht in der Öffentlichkeit. Politische Ereignisse machten die Erwähnung des Finanzmannes Fouquet und der von ihm gegebenen Feste bald unmöglich, jedoch die Anerkennung des gleichgesinnten Freundes wird Molière nicht entgangen sein. Trotz des großen Beifalles wurden die „Lästigen“ zunächst nur noch einmal vor dem Monarchen aufgeführt. Wohl schon zur Zeit der Feste war der Sturz des allmächtigen Generalintendanten von seinem königlichen Gastfreunde vorbereitet. Kaum vierzehn Tage später wurde er wegen Verschleuderung von Staatsgeldern verhaftet. Es war dem Monarchen hinterbracht worden, daß der Emporkömmling sogar den Versuch gemacht hatte, die Reize seiner eigenen Mätresse, der la Vallière, zu erkaufen, und mehr zur Sühne der persönlichen Kränkung als der politischen Verfehlungen forderte er dessen Tod. Als die Richter sich nicht zu Werkzeugen dieser fürstlichen Eifersucht hergaben und Fouquet nur zur Verbannung verurteilten, stieß Ludwig den Spruch um und sperrte den Verhaßten lebenslänglich in die Festungskerker von Pignerol. Auch sein literarischer Beirat Pellisson mußte ein Jahr im Gefängnis sitzen, und es ist ein Zeichen von Molières Mut und Charakter, daß er trotz des königlichen Zorns den Unglücklichen als Verfasser des Prologes in der Buchausgabe von 1662 zu nennen wagt. Infolge dieser Zwischenfälle kamen die „Lästigen“ erst am 4. November auf die Bühne des Palais-Royal. Der Erfolg glich dem bei Hofe, und hier wie dort wurde das Stück in den nächsten Jahren häufig wiederholt. La Grange spielte den Liebhaber Éraste, Molière hatte sich verständigerweise die ernste Rolle versagt und sich fünf komische Chargen unter den Gestalten der Lästigen vorbehalten. Die Buchausgabe geruhte der König mit einer Widmung aus der Hand des Dichters anzunehmen. Er war mit seinem Festarrangeur und Spaßmacher völlig zufrieden und ließ es weder ihn noch die Truppe entgelten, daß sie sich in den Dienst des gestürzten Fouquet gestellt hatten.

Immerhin dauerte es zwei und ein halbes Jahr, ehe Molière wieder den Auftrag zu einem höfischen Ballett erhielt. Trotz des Erfolges war das Privileg des königlichen Reimschmiedes Benserade nicht so leicht zu durchbrechen. Erst zum Karneval 1664 lieferte er eine Tanzkomödie, „die erzwungene Heirat", die in anderem Zusammenhang betrachtet werden muß. Von nun ab folgen die Aufträge rasch aufeinander, und der Dichter wurde mit seiner Truppe zu allen Feierlichkeiten herangezogen. Im Mai 1664 wirkte sie bei den Festen der verzauberten Insel mit, zwei Jahre darauf an dem Ballett der Musen, 1668 an einem großen Mummenschanz zu Versailles, 1669 in Chambord, 1670 in Saint-Germain und zuletzt betätigt sie sich 1671 an den Aufführungen des „Ballet des Ballets", die zu Ehren der zweiten Heirat des Herzogs von Orleans, des königlichen Bruders, stattfanden. Bei dem Eifer, mit dem Ludwig den Festen oblag, zogen sie sich häufig in die Länge und die Truppe wurde oft dauernd ihrem eigenen Theater ferngehalten. Im Jahr 1664 verlangt man ihre Dienste für drei Wochen in Fontainebleau, 1666 sogar für zwei Monate in Saint-Germain, wo sie neben den Kavalieren des Hofes, den spanischen und italienischen Schauspielern, unter Umständen selbst neben den Rivalen vom Hotel de Bourgogne auftreten mußten. Das glänzendste von diesen Festen ist das der verzauberten Insel. Da es die erste Aufführung des „Tartuffe" bringt, besitzt es eine erhöhte literarische Bedeutung und mag deshalb kurz geschildert werden.

„Mehr als sechshundert Personen fanden sich zusammen, die Truppe Molières war berufen, eine der Hauptrollen dabei zu spielen. In dem prachtvollen Festzuge, der am ersten Tage die höchste Bewunderung erregte und an dem der König selber auf einem reich gezäumten Rosse in silberner griechischer Rüstung mit seinen Großen teilnahm, erschienen die hervorragendsten von Molières Schauspielern im Wagen Apollos — der Gott selbst wurde durch den ersten Liebhaber la Grange, die verschiedenen Zeitalter durch Armande Béjart und die de Brie, durch du Croisy und Hubert dargestellt — und trugen Verse zu Ehren der Königin

vor. Mademoiselle Duparc folgte auf einem feurigen Roß einhersprengend als Frühling; den Sommer stellte ihr Mann auf einem Elefanten sitzend dar, während la Thorillière als Herbst auf einem Kamel und Béjart als Winter auf einem Bären reitend das Bild der Jahreszeiten vervollständigte. Molière selbst mußte sich dazu hergeben, auf einem kleinen, von Bäumen beschatteten Berg den Pan darzustellen. Aber damit war die Aufgabe seiner Truppe noch nicht erschöpft. An einem der folgenden Tage erschien die Duparc als Zauberin Alcina auf dem Rücken eines ungeheuren Seeungetümes, während Armande und die de Brie, als Nymphen auf dem Rücken großer Walfische sitzend, sie begleiteten. Die Idee des Festspieles betraf die Episode Alcinas und Ruggieros aus Ariosts „Orlando furioso". Die Verse, welche die Schauspielerinnen vortrugen, galten angeblich der Königin-Mutter, jedermann wußte aber, daß eigentlich Mademoiselle de la Vallière gemeint war. Und alles, was die Phantasie erträumen kann, um ein Fest so zauberhaft als möglich zu gestalten, war hier zur Wirklichkeit geworden: nach dem Festzug ein Festgelage, an dem der Hof in herrlichen Kostümen teilnahm; zauberhafte Inseln, feenhaft beleuchtet, auf schimmernden Seen schwimmend, Zauberpaläste mit ihren Türmen und Zinnen, von Riesen, Zwergen und Negern bewacht, Berge mit Grotten und Felsen, mit Seeungeheuern, Nymphen und Najaden, ein großartiges Feuerwerk mit Blitz und Donnerschlag, das den Palast Alcinas in Asche verwandelte; eine Überraschung folgte der anderen."

Ähnlicher Pomp und ähnliche Spielereien, nur weniger glänzend und weniger verschwenderisch, wurden bei allen Festen Ludwigs in Szene gesetzt, für unsern Geschmack trotz des Aufgebotes aller Künste herzlich langweilig, zumal wenn der Mummenschanz sich über mehrere Tage hinzog. Die Menschen des siebenzehnten Jahrhunderts berauschten sich daran. Es lohnt nicht, auf die weiteren Feste des näheren einzugehen. Für das von Versailles lieferte Molière als Einlagen zwischen die prunkvolle, aber geistesarme Pantomime zwei Komödien, „die Prinzessin von Elis" und

den „Tartuffe“. Eine sonderbare Zusammenstellung: sein bedeutendstes Drama und ein armseliges Hoftheaterstück. Das eine bedarf später einer ausführlichen Besprechung, das andere kann mit den Werken, die auch nur den gleichen Zweck höfischer Unterhaltung verfolgen, mit „Mélicerte“, den „Amants Magnifiques“ und „Psyche“, hier einen Platz finden, wo Molière als Hofdichter behandelt wird. Diese Erzeugnisse bedeuten im Gegensatz zu den anderen Ballettkomödien nichts für die Entwickelung des Dichters und besitzen nur geringen literarischen Gehalt. Ihr ganzer Wert liegt in der Belustigung des Königs, so daß es besser ist, von der chronologischen Reihenfolge abzusehen und sie hier zusammenzufassen. Längst wären die Stücke der wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen, wenn der unsterbliche Name des Verfassers nicht mit ihnen verbunden wäre. Nur der Vollständigkeit wegen bedürfen diese unerfreulichen Schöpfungen eines großen Geistes einer Besprechung. Daß sich in allen einzelne schöne Stellen finden, ist bei einem Dichter wie Molière selbstverständlich, sie gehen aber in diesen verfehlten Werken spurlos verloren und können das verwerfende Gesamturteil nicht ändern. Der Verfasser selbst legte herzlich wenig Wert auf diese Nichtigkeiten, viele von ihnen brachte er nicht einmal auf sein städtisches Theater, andere erachtete er keines Druckes würdig, und eine Hirtenkomödie, die „Pastorale comique“, war schon bei seinen Lebzeiten unauffindbar verloren.

„Die Prinzessin von Elis“ (la Princesse d'Élide) wurde am 8. Mai 1664 zuerst aufgeführt. Sie behandelt das Schicksal einer griechischen Fürstin, die von ihrem Vater verheiratet werden soll, selbst aber nur die Jagd liebt und sich nicht in das Joch der Ehe bequemen will. Während zwei andere Bewerber demütig um die Stolze freien und durch Unterwürfigkeit deren Übermut noch mehr steigern, schlägt Prinz Euryalus von Ithaka den entgegengesetzten Weg ein und vergilt Trotz mit Trotz. Die Prinzessin ist durch seine Gleichgültigkeit beleidigt und setzt nun ihrerseits alle Mittel in Bewegung, um ihn zu gewinnen. Sogar durch Eifersucht will sie ihn erobern und erzählt ihm, daß ihr Herz sich

für einen der andern Bewerber entschieden habe, doch Euryalus fällt nicht aus der Rolle und antwortet, auch ihn habe die Liebe übermannt, und zwar zu einer Kusine der spröden Fürstin. Diese ist empört und sucht nach Kräften die angebliche Heirat zu verhindern, sie beschwört die Kusine, den Freier abzuweisen, sie bittet ihren Vater, die Verbindung nicht zu gestatten, kurz die Hochmütige hat sich in ihrem eigenen Netze gefangen. Sie liebt den Prinzen, und da dieser im Grunde sie auch liebt, so steht ihrer Vereinigung, nachdem der Stolz der Jungfrau gebrochen ist, nichts mehr im Wege.

Dem deutschen Leser ist diese Fabel aus Moretos „Donna Diana“ bekannt oder, wie der Originaltitel des Lustspieles lautet, „Trotz gegen Trotz“ (el desden con el desden). Dort hat auch Molière die Handlung gefunden. Die Komödie ist eine der besten des vielschreibenden und abschreibenden Spaniers, und wenn auch der französische Nachdichter damit wieder das Gebiet der stilisierten Tragikomödie betrat, auf dem er schon einmal gründlich Schiffbruch gelitten hatte, so ist doch stofflich die Wahl glücklicher als die des „Don Garcia“. Das Recht der Entlehnung besteht in Ersatz des Alten durch etwas Besseres. Das ist Molière in diesem Falle nicht gelungen. Vielleicht lag es an der Kürze der Zeit. Er besaß nicht einmal Muße, die „Prinzessin von Elis“ in Versen auszuführen, sondern schon nach der Eröffnungszene des zweiten Aktes mußte er der Eile halber zur Prosa übergehen; auf jeden Fall bleibt aber seine Nachdichtung in allen Punkten hinter dem spanischen Original zurück. Schon daß er, allerdings durch die das Werk umrahmende Pantomime gezwungen, die romantischen Vorgänge aus dem Lande des Weines und der Gesänge in das griechische Altertum, eine schlechte Verkleidung für den Versailler Hof, verlegte, war nicht glücklich. Der ganze Charakter des Lustspieles wird durch diese Veränderung des Milieus beeinträchtigt. An Stelle der spanischen Romantik tritt ein frostiger, blutarmer Klassizismus, der keine Unterlage für die Handlung bietet. Diese Wandelung erstreckt sich auch auf die Personen.

Moretos Heldin ist ein wildes, temperamentvolles spanisches Mädchen, bei dem jede Regung unmittelbar aus dem Gefühle kommt, sowohl ihr jungfräulicher Stolz als ihre erwachende Neigung und ihre Bekehrung. Für eine solche war auf dem Hoftheater Ludwigs XIV kein Platz. Hier ist Maßhalten und Bewahrung des Anstandes das oberste Gesetz, und dem genügt die Prinzessin. Warum sie nicht heiraten will? Nicht weil sie sich die Freiheit ihres Mädchentumes zu bewahren wünscht, nicht weil sie wie Shakespeares Widerspenstige sich gegen die Umarmung des Mannes sträubt, sondern weil sie eine Preziöse ist und wie alle diese Damen ihren Ruhm darein setzt, sich vom Manne zu emanzipieren und gleich Julie de Rambouillet ihre Anbeter schmachten zu lassen. Infolgedessen tritt auch die Bekehrung der Prinzessin nicht unter dem Zwange ihrer innersten Natur ein, sondern sie geht wieder aus einer falschen Empfindsamkeit hervor, die sich als Charakterzug auch bei Armande in den „Gelehrten Frauen“ findet. Es galt als eine Minderung des eigenen Ruhmes, wenn ein abgewiesener Liebhaber nicht dauernd sich in Sehnsucht verzehrte, wie es die Romane der Scudéry verlangen, sondern sich vernünftigerweise eine andere Herzenskönigin erwählte. Der Schluß zeigt die falsche Anlage am klarsten. Bei Moretos Heldin bricht die Liebe mit übermächtiger Gewalt durch den Mädchenstolz hindurch, während Molières Prinzessin sich mit allen möglichen schwülstigen Redensarten um das notwendig gewordene Geständnis herumwindet. Es ist die verkünstelte Auffassung der Liebe, die das französische Stück verdirbt. Sie erscheint nicht als ein natürliches Gefühl, als eine Leidenschaft, sondern je nach dem Objekt als eine Entwürdigung oder ein Heroismus. Bei Ludwig XIV, der an der Seite seiner la Vallière dem Schauspiel beiwohnte, mochte diese Ansicht allerdings auf einen günstigen Boden fallen und mit Recht durfte er wohl die Verse des Dichters (I, 1) auf sich und seine persönliche Neigung beziehen:

> Die Liebe ist 'ne Zier für Euresgleichen,
> und der Tribut, den man den Schönen weiht,
> ist ein Beweis der eignen schönen Seele.

Und kaum zu denken ist es, daß ein Prinz
groß oder edel sei, wenn er nicht liebt.
Es ist ein Zug, den ich am Herrscher schätze;
ein großes Zeichen ist ein zärtlich Herz;
und wenn ein Fürst zu lieben fähig ist,
kann man die größten Taten von ihm hoffen.

Was Molière vielleicht an dem Moretoschen Stücke besonders anzog, war die Gestalt des komischen Dieners Polilla, in der deutschen Umgestaltung der „Donna Diana" Perrin, aus dem der Bearbeiter für sich selber die Rolle des Moron schuf. Der Gracioso, der ständige Begleiter des Kavaliers in der spanischen Komödie, pflegt seinem Herrn an gesundem Menschenverstand so weit überlegen zu sein, wie er an heroischer Empfindung hinter ihm zurücksteht. Im vorliegenden Lustspiel leitet er die Intrige, die ganz seinem Wesen entsprechend der Natur zum Siege über die falsche Empfindsamkeit verhilft. Als Anstifter der Verwickelung hat ihn Molière beibehalten, sonst aber zu einem Possenreißer umgestaltet, der durch seine außerhalb der Handlung stehenden Narrenstreiche die der französischen Komödie fehlende Heiterkeit gewaltsam hineinträgt. Der Dichter kannte sein Publikum, er wußte, was der gebildete Pöbel am Hofe verlangte, großartige Sentiments, geschraubten Heroismus und daneben möglichst derbe Possenspäße. Die „Prinzessin von Elis" gab ihm und seiner Anschauung recht; das Stück gefiel außerordentlich. Die offizielle Gazette lobte es, während sie über die wenige Tage später stattfindende erste Aufführung des „Tartuffe" schweigend hinweggeht. Daß das Werk auch auf dem Theater des Palais-Royal einen Erfolg davontrug, ist nicht zu verwundern; es wurde in besonders kostbarer Weise ausgestattet und war außerdem durch das günstige Urteil des Hofes gefeit; sonst wäre ihm wahrscheinlich auf der Volksbühne das Schicksal des „Don Garcia" nicht erspart geblieben.

Für die Hoffeste im Dezember 1666 lieferte Molière als Einlage der großen Pantomime gleich drei Stücke, von denen der „Sizilianer" über das Wesen einer Hofkomödie hinausgeht und

an anderer Stelle besprochen werden muß. Neben ihm erschienen eine komische und eine heroische Pastorale, letztere unter dem Namen „Mélicerte“. In welchen Verhältnissen die beiden gleichartigen Stücke standen, ist nicht genau festzustellen; jedoch scheint es, daß sie nicht nebeneinander, sondern nacheinander gespielt wurden, daß die komische Schäferdichtung die heroische ersetzte, als diese, mit der der Verfasser offenbar unzufrieden war, bei einer Wiederholung des Balletts ausgemerzt wurde.

Von der sonst titellosen „Pastorale comique“ sind uns nur das Personenverzeichnis, das Szenarium und einige Gesangsnummern erhalten. Das Stück bildete danach ein loses Gefüge, in dem eine schöne Schäferin von zwei reichen, aber alten Hirten und einem jungen Kollegen umworben wird. Selbstverständlich behält der letztere den Sieg und führt die Braut heim. Dazwischen wimmelte es von tanzenden Magiern, Landleuten und Zigeunern. Das Ganze verfolgte nur den Zweck, einen Rahmen für Gesänge, Balletteinlagen und Ausstattung zu bieten. Die Handlung geht in Thessalien vor sich, einem Lande, das im siebenzehnten Jahrhundert mit Arkadien als Schauplatz eines ungetrübten bukolischen Glückes wetteifern durfte. Molière gab einen alten häßlichen Hirten Lycas, der sich zum Schluß über sein Mißgeschick, seine unerwiderte Liebe, mit der Erklärung tröstete, einer Frau wegen könne man wohl den Verstand verlieren, aber sich ihretwegen das Leben zu nehmen, sei eine große Torheit. Einen so vernünftigen Gedanken erwartet man kaum in einer Schäferdichtung. Der Verlust des Stückes läßt sich verschmerzen, er hätte zum Ruhme unseres Dichters nicht mehr beigetragen als die heroische Pastorale „Mélicerte“, zu deren Ersatz es bestimmt war.

Auch von ihr sind nur zwei Akte vorhanden. Als Bruchstück wurde sie dem Könige vorgeführt, der sich trotz seines Beifalles damit begnügte, und der Verfasser selbst verspürte nicht die geringste Neigung, die Dichtung zu beenden, obgleich das Fragment dort abbricht, wo die eigentliche Handlung erst beginnen soll. Wieder sind wir in Thessalien, und wieder baut sich die süßliche,

fade Schäferwelt vor unseren Blicken auf, die seit Sannazaros „Arkadia" in Italien, seit Philippe Sidneys gleichnamigem Werk in England und seit Urfés „Asträa" in Frankreich das Entzücken der galanten Welt bildete. Nur Shakespeare ist es nach einem nicht völlig gelungenen Versuch in „Wie es euch gefällt" im „Wintermärchen" geglückt, dieses Schäferdasein gesund und lebenskräftig zu gestalten. Der Stratforder Großgrundbesitzer, der auf dem Lande geboren war und sein ganzes Leben lang mit dem heimischen Ackerstädtchen in Berührung blieb, vermochte es, sich von der süßlichen Schablone loszumachen, die bei allen anderen Dichtern herrscht. Selbst Tasso und Molière machen davon keine Ausnahme, sondern auch sie bleiben in der modischen Konvention stecken. Den Städtern erscheint das Dasein der Hirten als ein idealer Naturzustand, in dem nur gesungen, getanzt und geliebt wird. Diese Auffassung waltet in „Mélicerte". Im Mittelpunkt des Stückes steht Myrtil, ein junger Schäferknabe, der kaum der Kinderstube entwachsen ist. Zwei Hirtinnen streiten sich um seine Liebe, doch er will von beiden nichts wissen und hängt treu an seiner Mélicerte, die ihm am Ende des Bruchstückes von dem ankommenden König geraubt wird. Der Schluß sollte wohl die Entdeckung bringen, daß Myrtil der Sohn des Herrschers ist, und ihn mit der Geliebten vereinigen. Sämtliche Personen sind die richtigen Theaterschäfer. Sie überhäufen sich mit den feinsten Komplimenten, sie reden die schönsten Süßigkeiten und sie empfinden die edelsten Gefühle, ob sie nun Liebe schwören oder entsagen. Selbst der Sperling, den Myrtil gefangen hat, soll stolz auf sein „ruhmvolles Schicksal" sein, denn er ist ja als Geschenk für Mélicerte bestimmt. Solche Albernheiten lagen natürlich weder in Molières Geschmack noch entstammen sie seiner Erfindung. Er mußte sich mit der Komödie dem Ballett Benserades anpassen und bezeichnenderweise entnahm er diese ganze gespreizte Unnatur dem „großen Cyrus", dem Musterroman der Scudéry, dem Lieblingsbuch der Preziösen, als ob er niemals diese Gesellschaft dem Gelächter preisgegeben hätte. Molière als Nachahmer Madeleine

de Scudérys! Das sagt genug. Es ist der beste Beweis, wohin eine falsche Richtung selbst einen großen Genius führen kann. Abgesehen von einigen hübschen lyrischen Stellen ist in der Pastorale nur die Schilderung des Verhältnisses zwischen dem alten Hirten Lycarsis und dem jungen Myrtil echt und wahr empfunden. Molière spielte den einen, Baron den andern. Die Beschreibung ist das Abbild der Wirklichkeit. Auch das arme, gequälte und verratene Herz des Dichters hatte sich wie das der dramatischen Person an einen jungen, liebenswürdigen Fant geklammert, doch statt des gesuchten Trostes fand er nur Undank für seine väterliche Güte. Die Verse in „Mélicerte", die die rührende Liebe und Fürsorge des Alten ausdrücken, machen, weil sie sich auf das Leben des Dichters selber beziehen, einen wehmütigen Eindruck und heben sich glücklich von dem sonstigen konventionellen Tone ab.

Die Hoffeste des Jahres 1670 verschönte Molière durch seine „Amants Magnifiques", und diesmal durfte er nicht nur die Komödie schreiben, sondern sogar die Worte des Balletts. Soweit hatte er es schon gebracht, daß man seine Verse den süßlichen Reimereien Benserades vorzog. Eine hohe Auszeichnung! Der König hatte in eigener Person geruht, dem Dichter den Stoff zu bestimmen, und zwar wünschte er zwei Fürsten zu sehen, die beide, um die Gunst einer Prinzessin werbend, sich gegenseitig durch festliche Veranstaltungen zu Ehren ihrer Dame zu übertreffen suchen. Diese dem königlichen Hirn entsprungene Idee zeichnete sich zwar nicht durch Originalität aus, bot aber günstige Gelegenheit zur Prachtentfaltung und Tänzen. Das war für Ludwig die Hauptsache; es ist überraschend, was Molière aus dem Vorwurf gemacht hat. Bei ihm kommen die beiden fürstlichen Bewerber nicht zu ihrem Ziel, sondern ein dritter, der bescheidene General Sostrate, läuft ihnen den Rang ab und gewinnt die gesellschaftlich über ihm stehende Braut Ériphyle. Die Vorgänge erinnern an die der „Prinzessin von Elis", eine Ähnlichkeit, die durch den Schauplatz des Dramas, natürlich wieder das klassische Griechenland, noch

vermehrt wird. In beiden Stücken bewerben die aufdringlichen Freier sich umsonst und müssen mit einem Korb abziehen, während der Dritte, der zu schweigen versteht, das ersehnte Glück erobert. Doch diese Ähnlichkeit ist nur äußerlich, in Wirklichkeit behandeln die „Amants Magnifiques“ die Liebe eines untergeordneten Mannes zu einer Dame aus fürstlichem Geblüt. Diese in einem Hoftheaterstück gewiß schwierig zu lösende Frage gibt dem Werk eine höhere Bedeutung. Shakespeare hat in „Cymbeline“ gezeigt, wie das Thema behandelt werden muß. In ihrer hingebenden Neigung zu Postumus weiß die Königstochter Imogen nichts von einem Standesunterschied, im Gegenteil, der weniger vornehme Geliebte „überzahlte ihren Preis um das Zehnfache“. Die wirkliche Leidenschaft kennt keinen Rang. Die Auffassung war in Frankreich unmöglich. Ériphyles Liebe tritt nicht so gewaltsam auf, um die Bande der Konvention zu sprengen. Sie vergißt ihre Stellung und was sie ihr schuldig ist, nicht einen Augenblick. Sie liebt Sostrate, sie erkennt auch seine Neigung und fühlt sich durch sie geschmeichelt, zu gleicher Zeit aber auch zurückgestoßen und beleidigt, weil der Untertan die Kühnheit besitzt, die Augen zu ihr zu erheben. Auch Sostrate kann trotz aller seiner Verdienste nicht daran denken, die Fürstentochter zu umwerben, er muß schweigen und schweigend dulden. Das gegenseitige Geständnis, das bei Shakespeare der Sturm der Leidenschaft den Liebenden auf die Lippen legte, muß ihnen bei Molière durch einen Vertrauten abgelistet werden. Aber auch das nützt ihnen nichts; ihre Verbindung wäre noch immer unmöglich, wenn nicht ein Orakel — ob echt oder falsch, ist gleichgültig, es kommt nur darauf an, daß es geglaubt wird — die Ehe anbefehlen würde. Nur auf diese Art kann die Kluft des Standesunterschiedes überbrückt werden. Aber selbst darin zeigt sich eine für jene Zeit überraschende demokratische Auffassung. Ein Jahrzehnt früher behandelte Corneille in seinem „Don Sancho von Arragonien“ dasselbe Problem. Auch er beabsichtigt, einen gemeinen Sterblichen mit einer Königin zu verheiraten, doch kann er die Schwierigkeit nur dadurch über-

winden, daß sein Don Carlos nachträglich seine fürstliche Abstammung entdeckt. Hier ist die Ehe nur zwischen Gleichgestellten möglich, während bei Molière zum Schluß doch die Tüchtigkeit des Generals, wenn auch mit Hilfe des Orakels, den Rangunterschied ausgleicht. Zur Trägerin der demokratischen Anschauung macht der Dichter die regierende Königin Aristione, eine gesund und natürlich empfindende Frau, eine liebevolle, verständige Mutter, die sich sympathisch aus der verkünstelten Gesellschaft der Hofkomödie heraushebt. Die Tochter will im Gefühl ihrer Stellung und nur ihrem Stolze folgend auf den niedrigstehenden Mann verzichten, aber die Mutter erklärt: „In meinen Augen hat das Verdienst so viel Wert, daß es alles ausgleicht. Willst du mir freimütig ein Geständnis ablegen, so unterschreibe ich ohne Widerstreben die Wahl, die dein Herz getroffen hat.“ Das waren Worte, wie sie Ludwig XIV selten in seinem Leben vernahm. Ob er sie beachtete? Wohl kaum. Das Amt eines Hofpoeten wäre Molière sonst nicht länger verblieben. Die Überlegenheit der Geburt stand als unumstößliches Dogma fest. In einer Komödie, noch dazu in einer solchen, die im alten Griechenland spielte, ließ man sich Verstöße dagegen gefallen und nahm derartige Unmöglichkeiten hin; in Wirklichkeit sah es ganz anders aus. Dem schönen Lauzun, dem Musterkavalier des Hofes, einem herz- und gewissenlosen Gascogner, war es damals gelungen, die Liebe von Ludwigs Cousine, der Mademoiselle de Montpensier, zu erringen. Die vierzigjährige Prinzessin beabsichtigte, ihn zu heiraten, aber der König fuhr mitleidlos durch diesen Roman, nicht weil die bedenkliche Persönlichkeit des Bewerbers ihm mißfiel, sondern weil er dem gewöhnlichen Adel angehörte. Er schickte den Abenteurer auf die Festung Pignerol, wo er mit dem gestürzten Fouquet Betrachtungen über die Vergänglichkeit fürstlicher Huld anstellen konnte. Es ist möglich, aber in keiner Weise erwiesen, daß die Liebe der „grande Mademoiselle“, die zur Zeit der Abfassung der Komödie gerade einsetzte, Molière durch einen Zufall bekannt geworden war und ihm bei der Dichtung vorschwebte; unmöglich

aber erscheint die von manchen Forschern aufgestellte Vermutung, daß der Monarch selbst den Auftrag gegeben habe, die Gefühle seiner Cousine auf offener Szene vor dem versammelten Hofe bloßzustellen. Molière hätte diesen königlichen Befehl wenigstens sehr ungeschickt ausgeführt, denn in dem Stück liegt keine Verspottung, sondern eine Verherrlichung der ungleichen Liebe. So rücksichtslos Ludwig seinen Adel dem Gelächter preisgab, Angriffe auf seine eigene Familie hätte er niemals geduldet, geschweige gefordert. Das Zusammentreffen von Wirklichkeit und Dichtung beruht wohl nur auf einem Zufall, der erst der modernen Forschung, den Zeitgenossen aber in keiner Weise zum Bewußtsein kam. Weder Ludwig noch irgend einer aus seiner Umgebung dachten daran, daß der Hofpoet seine Augen so hoch zu erheben wagte.

Molière spielte in der Komödie den Hofnarren Clitidas, eine Figur, die der des Moron in der „Prinzessin von Elis" nahe verwandt ist. Seine Schlauheit bringt es fertig, daß zum Schluß das natürliche Gefühl die Oberhand behält. Die Rolle gab dem Dichter Gelegenheit zu Ausfällen gegen die Astrologie, diese Afterwissenschaft seiner Zeit. Der große Kepler mußte sich einen kümmerlichen Lebensunterhalt dadurch beschaffen, daß er das Horoskop stellte. Der Sternenglaube begann zwar in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts zu schwinden, aber noch immer holte man bei Geburten und Krankheiten den Rat der Zeichendeuter ein. Molière behandelte diese angebliche Wissenschaft als Schwindel. Auf den Angriff des Astrologen erwiderte sein Clitidas: „Gut zu lügen und gute Späße zu machen, sind zwei verschiedene Dinge. Es ist leichter, die Leute zu betrügen als sie zu belustigen." Der kleine Zug ist von Wichtigkeit als Glied in einer großen Kette. Er vervollständigt das Gesamtbild des Dichters und bildet ein Teilchen des unermüdlichen Kampfes, den er sein ganzes Leben lang gegen die Unwahrheit und die Unnatur führte; selbst in diesen Hofkomödien, soviel er in ihnen auch sonst von seinem eigensten Wesen aufopfern mußte. Er war der letzte, der die Gelegen-

heitstücke überschätzte. Die „Amants Magnifiques“ wurden von ihm weder auf sein städtisches Theater gebracht, noch im Druck herausgegeben; erst die Anhänglichkeit la Granges hat das Werk der postumen Gesamtausgabe von 1682 eingereiht.

Der Karneval des nächsten Jahres durfte nicht vorübergehen, ohne daß der Hofpoet durch eine neue Arbeit für die Belustigung der Gesellschaft sorgte. Dieses Mal war es die mit einem Ballett verbundene Tragödie „Psyche“. Der Dichter selbst wählte den antiken Stoff, allerdings „freiwillig mit unfreiwilligem Gemüt“, denn eine großartige und kostspielige Höllendekoration war seit dem Jahre 1662 vorhanden und da sie wieder einmal verwendet werden sollte, erhielt Molière den Auftrag, ein zu der Szenerie passendes Drama zu liefern. Das war „Psyche“, deren Stoff durch den gleichnamigen Roman Lafontaines von 1669 Beliebtheit erlangt hatte. Wie immer in solchen Fällen war die Zeit für die Ausführung sehr knapp bemessen. Wieder war es dem Dichter unmöglich, das Ganze selber zu bewältigen; er brauchte fremden Beistand und berief den alternden Corneille und Quinault, einen äußerst fruchtbaren, damals recht geschätzten jüngeren Dramatiker, zur Mitarbeit. Er selbst entwarf nur das Szenarium und schrieb den ersten Akt sowie die erste Szene des zweiten und dritten Aufzuges, dann griff Corneille ein, dem der Rest der Tragödie zu verdanken ist, während Quinault, der dritte im Bunde, den Text der Balletteinlagen verfaßte, also den Teil, der in unseren Augen das geringste Interesse besitzt, in der Schätzung der Zeitgenossen aber der eigentlichen Dichtung an Bedeutung nicht nachstand. Der Italiener Lulli war als Komponist tätig.

Die Sage von Amor und Psyche ist allgemein bekannt. Die uns geläufige Form der Erzählung stammt aus dem „Goldenen Esel“ des Apulejus und hat in Deutschland durch Robert Hamerling eine Nachdichtung erfahren. Durch ihre Schönheit erregt die sterbliche Psyche die Eifersucht der Göttin Venus. Auf Grund eines Orakelspruches wird sie in die Wüste verstoßen und soll dort die Gattin des fürchterlichsten Ungeheuers werden. Dies

Ungeheuer entpuppt sich als der Gott der Liebe, der die Sterbliche mit seiner Neigung beglückt. Aber Amor kann sich seiner Braut nur im Dunkel der Nacht offenbaren. Diesen Umstand benutzen die auf Psyche neidischen Schwestern, um deren Neugier nach dem Gatten, den sie nur gefühlt, aber nie gesehen hat, zu reizen. Sie verleiten die Bevorzugte, Amor bei Licht zu betrachten und mit einer Lampe schleicht sie in das Schlafgemach des Gottes. Ein Tropfen des herabfallenden Öles erweckt den Schlummernden, der zur Strafe Psyche verstößt. Als Sühne ihres Fehltrittes muß sie mehrere schwere Proben durchmachen, sogar in die Unterwelt hinabsteigen. Die schöne Höllendekoration kam also zu ihrem Recht. Nach unsäglichen Qualen erbarmt sich Zeus ihrer, nimmt sie unter die olympischen Götter auf, versöhnt sie mit Venus und vereint sie mit Amor.

Platonische Philosophen und christliche Mystiker deuteten den Mythos in allegorischer Weise aus, aber die Auslegungen interessieren uns nicht, da Molière nur die äußerliche Handlung ohne einen tieferen Sinn verwertet hat. Sie lieferte schon Benserade den Stoff zu einem Ballett und Lafontaine, wie schon erwähnt, den Inhalt eines Romanes, in dem der Fabeldichter die alte Götterwelt mit liebenswürdigem Spotte darstellt. Die Vorgänge der Erzählung entziehen sich der derb zupackenden dramatischen Gestaltung. Amor und Psyche sind in der Sage zarte, traumhafte Genien, viel zu duftig, um leibhaftig auf die Bretter zu treten, und da der Gott nur im Dunkel der Nacht, also nur ungesehen, erscheinen darf, so ist er schon dadurch von der Bühne verbannt. Molière mußte also ändern. Nur in dem Vorspiel läßt er Amor als den kleinen, beflügelten himmlischen Knaben auftreten, in dem Stück selbst ist er ein Kavalier vom Hofe Ludwigs XIV. Auch die Dunkelheit war unverwendbar; Psyches strafbare Neugier mußte anders begründet werden. Ihr Geliebter erscheint ihr wohl in menschlicher Gestalt bei lichtem Tage, sie kennt nur seine Herkunft nicht, und diese ist es, wie in der Sage von Jupiter und Semele, die sie auf Kosten ihres Glückes erfahren will. Bühnen=

rücksichten erforderten die Änderungen, aber der Mythos verliert dadurch seinen zarten Reiz, den das Theater nicht zum Ausdruck zu bringen vermag. Naiv konnte die Sage nicht dargestellt werden. Es blieb also nur die Wahl, sie entweder in der Art Lafontaines mit dem überlegenen Spotte des Modernen oder als heroisches Drama zu gestalten. Beide Stilarten sind vermischt, aber diese Vermischung hängt nicht, wie man zu glauben versucht ist, mit der Arbeitsteilung zwischen Molière und Corneille zusammen, sondern sie liegt schon in dem Entwurf und zeigt sich bereits in den von unserm Dichter allein ausgeführten Szenen. Nicht mit Ungeschick wandelt der große Komiker hier auf dem tragischen Kothurn, während in der Fortsetzung Corneille zwar die liebenswürdige Ironie seines Vorgängers nicht erreicht, aber dessen lyrische Tonart glücklich beibehält. Statt in den üblichen Alexandrinern ist das Stück in freien Rhythmen geschrieben, die des Tragikers nähern sich freilich mehr geschlossenen Stanzen und ermangeln der spielenden Leichtigkeit und der tändelnden Anmut Molières. Immerhin ist das gemeinschaftliche Werk besser gelungen, als es bei solchen Kompagniegeschäften zu erwarten steht. Wenn trotzdem das Werk in der Gesamtheit einen wenig erfreulichen Eindruck macht, so liegt es an der Wahl des Stoffes, der keiner dramatischen Behandlung fähig ist. Von der Verbindung des Seelchens und der Liebe bleibt auf dem Theater nichts übrig als die intrigante Liebesgeschichte zweier junger Leute, die zufällig den Namen Amor und Psyche tragen. Der Zweck der Hofkomödie war damit aber völlig erreicht, vor allem konnte ja die prachtvolle Höllendekoration Verwendung finden. Es gab überhaupt genug zu schauen: jeder Aufzug zeigte eine andere mit allen Künsten der Theatermaschinerie eingerichtete Szenerie, am Ende des vierten Aktes krachte ein Schloß vor den Augen der Zuschauer zusammen, und den Schluß des letzten Aktes krönte eine großartige Apotheose. Venus, Amor und Psyche schweben zum Himmel empor, während Jupiters Palast herniedersinkt. Kurz, alles war aufgeboten, um das Auge zu begeistern, die vielen hübschen lyri-

schen Stellen der Dichtung aber zu ersticken. „Psyche“ ist ein Ausstattungsstück, eine pièce à machines, wie man damals sagte. Während des ganzen Karnevals wurde das Drama bei Hofe gespielt und gefiel so gut, daß der Verfasser sich entschloß, es auf das Theater des Palais-Royal zu bringen. Die Unkosten waren freilich groß, die Inszenierung verursachte eine Ausgabe von viertausenddreihundertneunundfünfzig Livres, die dennoch der Stadt nur ein schwaches Abbild von der höfischen Pracht geben konnten. Das gewagte Unternehmen gelang, trotzdem es in den Hochsommer, also in eine ungünstige Jahreszeit, fiel. Abend für Abend war das Haus gefüllt, und zweiundachtzig Vorstellungen innerhalb von zwei und einem halben Jahr mit einer Einnahme von siebenundsiebzigtausend Livres bewiesen, daß Molière den Geschmack der schaulustigen Pariser so gut wie den des prachtliebenden Königs getroffen hatte.

Bei der Betrachtung der Hofkomödien können wir uns eines bitteren Gefühles nicht erwehren. Wie viel Zeit und wie viel Arbeit verschwendete der große Dichter auf diese teils verfehlten, teils nichtigen Werke! Nur etwa vierzehn Jahre umfaßt seine Pariser Schaffenszeit, und in diesem kurzen Abschnitt mußte er ein Dutzend Ballettkomödien für den König liefern. Aber ging es Calderon anders? Mußte er nicht auch für die Unterhaltung seines spanischen Philipp sorgen, der als Mensch und Fürst weit unter dem französischen Herrscher steht? Leonardo da Vinci war Festarrangeur bei Ludovico Sforza, einem kümmerlichen Duodezfürsten. Selbst Shakespeare mußte eines der schönsten Gebilde seiner Phantasie, seinen Falstaff, zerstören, weil Elisabeth den dicken Ritter verliebt sehen wollte. Nur selten findet der große Genius einen Mäcen, der seiner Begabung freien Lauf läßt und in dem Künstler und dessen Werk nicht nur sich selber liebt. Darin liegt der schwerste Fehler des Mäcenatentumes. Der Maler oder Dichter ist von einem einzelnen abhängig und muß sich dessen Wünschen fügen. Oft mit Zähneknirschen wie Michelangelo. Erst die Neuzeit hat ihn aus dieser Knechtschaft befreit. Mit dem

erstarkenden Bürgerstande erwuchs ein Publikum, in seiner Gesamtheit kaufkräftiger und zahlungsfähiger als vordem der reichste Herrscher der Welt. Der Dichter braucht nicht mehr einem Herrn zu dienen, er kann sich an das ganze Volk, ja an die Menschheit wenden. Aber fährt er dabei besser? Ist die Abhängigkeit von der Masse der von dem einzelnen vorzuziehen? Dies bleibt eine offene Frage, zumal in unsern Tagen, wo die Reklame alle Werte fälscht und im Gewühl des Marktes das Bessere niederbrüllt. Der Dichter eilt seiner Zeit voraus, und heute wie damals muß er mit einem Publikum rechnen, das hinter ihm zurückbleibt, mag es nun in Gestalt eines bevorzugten Gönners oder des tausendköpfigen Volkes erscheinen. Molière teilte das Schicksal aller führenden Geister, und das eine muß man zu Ludwigs XIV Lobe sagen: er hat seinem Hofpoeten und Hofschauspieler die Dienstbarkeit leicht gemacht, leichter als mancher andere Mäcen. Das darf ihm, wenn man gerecht sein will, nicht vergessen werden.

Siebentes Kapitel

Die Zeit der Heirat

Wir sind den Ereignissen weit vorausgeeilt und müssen nun zu der traurigen Zeit nach dem Mißerfolge des „Don Garcia“ zurückkehren. Kümmerlich behalf sich die Truppe vom Februar bis Juni mit alten Ladenhütern. Daß Molière mit aller Energie daran ging, die Scharte auszuwetzen und Ersatz für das durchgefallene Stück zu schaffen, bedarf keiner Erwähnung. Die Existenz seiner Schauspieler, die nach der mehrmonatlichen Obdachlosigkeit und dem erneuten Mißgeschick dringend eines Erfolges bedurften, hing davon ab. Es ist anzunehmen, daß der Entwurf der „Schule der Ehemänner“ schon vor dem Fehlschlag des „Don Garcia“ feststand, sonst hätte sich der Dichter in dieser Notlage wohl lieber an eine der schnell fertigen, derben Possen gemacht, deren Zug- und Kassenkraft ausprobiert war, als an ein literarisch bedeutsames Werk, dessen Ausführung natürlich mehr Mühe und längere Zeit erforderte. Nach einer Spielpause öffnete das Palais-Royal am 12. Juni wieder seine Pforten, aber die neue Komödie konnte noch immer nicht herauskommen. Endlich am 24. Juni 1661 war es so weit; mit dem „Tyrann von Ägypten“, dem Drama eines uns nicht bekannten Verfassers, stand die „Schule der Ehemänner“, l'École des Maris, auf dem Spielplan. Molière hatte diesmal wieder das Richtige getroffen, der Erfolg war ungeheuer. Die Einnahme bei der Première betrug nur vierhundertundzehn Livres, ein Zeichen, daß das Publikum das Vertrauen zu dem Dichter und seinem Theater verloren hatte, jetzt kehrte es zurück, und die achte Vorstellung warf beinahe die dreifache Summe

der ersten ab. Man lachte wie später der König und die Königin, die sich die Seiten halten mußten. Bis zum November blieb das Lustspiel unausgesetzt auf dem Repertoire, dann wurde es durch die ebenso erfolgreichen „Lästigen" abgelöst. Mit zwei sieghaften Stücken konnte das Palais-Royal der Zukunft ruhig entgegensehen, die Gunst der Stadt war zurückerobert, und der Dichter gewann Muße, von den nächsten Sorgen erlöst, neueren und wichtigeren Werken nachzugehen.

Der Mißerfolg des „Don Garcia" hatte das Gute, ihm die Augen über das Wesen seiner Begabung zu öffnen. Der stolze Spanier blieb sein letzter Versuch auf heroischem Gebiet, er wandte sich endgültig von dem stilisierten Drama ab, um seiner Natur zu folgen und seinen eigenen Weg zu gehen. Nicht daß er deshalb auf äußere Anlehnung verzichtete, im Gegenteil, der Stoff der „Männerschule" ist uralt und stammt, soweit wir ihn verfolgen können, von Terenz. In seinen „Adelphi" schildert der römische Dichter ein Brüderpaar Micio und Demea, von denen der jüngere zwei erwachsene Söhne besitzt, deren einer aber im Hause seines Oheims Micio erzogen wird. Die beiden Brüder verfolgen verschiedene pädagogische Methoden: der eine ist gegen die Streiche und Untugenden der Jugend nachsichtig und milde bis zur Schwäche, der andere streng, engherzig, sogar hart. Der Erfolg, den sie, jeder auf seine Weise, erzielen, ist ziemlich der gleiche. Beide Jünglinge begehen ihre Torheiten, Micio aber, der mit solchen Jugendsünden rechnet, erhält von seinem Zögling ein offenes Geständnis und kann allen übeln Folgen vorbeugen, während Demea auf das listigste geprellt wird. Die Tendenz des Werkes ist: Jugend hat keine Tugend. Ob bei strenger oder milder Behandlung, Dummheiten werden gemacht, und keine Erziehungsmethode hat in moralischer Beziehung etwas vor der anderen voraus. Der Verlauf der dramatischen Vorgänge spricht aber zugunsten der Nachsicht, die es nicht versucht, der Natur Gewalt anzutun. Die Handlung des Stückes läuft wie in so vielen antiken Komödien auf die Übertölpelung eines engherzigen Vaters hinaus. Unter diesem

Gesichtspunkt erfaßte die Renaissance den alten Stoff, den Lorenzo di Medici in seiner „Aridosia“ und nach ihm der Franzose Larivey in den „Gespenstern“ aufs neue behandelten. Überall wird die harte Erziehung eines Jünglings der milden gegenübergestellt. Eine Veränderung der Tendenz erfolgte durch den spanischen Dramatiker Mendoza. In seiner Komödie vom Jahre 1643 „Der Ehemann macht die Frau oder die Behandlung ändert den Charakter“ (el marido hace mujer o el trato muda costumbre) ersetzte er die männlichen Zöglinge durch Frauen. Zwei Brüder haben zwei Schwestern geheiratet. Der ältere behandelt seine Gattin in humaner, milder Weise, während der jüngere ein brutaler Ehemann im Stile des Mittelalters ist, der sein Weib einsperrt und beständig überwacht. Die Folgen sind, daß der eine die Liebe seiner Frau gewinnt, der andere von ihr betrogen wird. An Stelle des erzieherischen Problems bei Terenz ist das der ehelichen Zucht getreten, ein Thema, das in Spanien besonders beliebt war. Lope de Vega hat es in einer Komödie „Die größte Unmöglichkeit“ erörtert, und nach ihm Moreto in „Unmöglich ist's, eine Frau zu bewachen“. In allen diesen Stücken wird die Frage aufgeworfen: ist es besser, eine Frau sich selbst zu überlassen und ihrer innersten Natur zu vertrauen oder sich durch Zwangsmaßregeln ihrer Treue zu versichern? Die Härte des Ehemannes weckt die schlechtesten Instinkte des Weibes, fordert vor allem ihr Rachegefühl heraus, und ihre Rache besteht im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance darin, daß sie ihren Peiniger betrügt. Lopes Weisheit gipfelt in den Schlußversen:

Das Unmöglichste scheint mir
unter allen Erdendingen,
zu bewachen eine Frau,
die sich selber nicht bewacht.

Das Werk seines Nachfolgers Mendoza verfolgt dieselbe Tendenz. Der Zwang erweist sich als unheilvoll. Der jüngere Bruder erreicht dadurch nichts, als daß er seine Frau reizt und zur Vergeltung treibt. Er steht am Ende als der Betrogene da, während

der ältere, dessen Milde er zu Anfang verhöhnte, triumphieren kann. Diese Stücke bilden psychologische Rechtfertigungen des Ehebruches.

Von den spanischen Komödien kannte Molière auf jeden Fall die des Mendoza und von anderen Quellen waren ihm die Lustspiele des Terenz und seiner italienischen und französischen Nachahmer geläufig. Ihn interessierte das eheliche und das erzieherische Problem. Es gelang ihm, beide zu vereinigen, indem er mit dem spanischen Dichter an Stelle der römischen Jünglinge zwei Schwestern setzt, diese aber nicht wie dort den beiden Brüdern zur Ehe gibt, sondern als deren Mündel hinstellt, die eventuell bestimmt sind, ihre Frauen zu werden. Die pädagogische Frage gewinnt eine andere Bedeutung, indem sie sich nicht mehr wie bei Terenz auf die männliche, sondern weibliche Jugend bezieht und mit besonderer Rücksicht auf die Ehe behandelt wird. Die Erziehung zur Ehe heißt nunmehr das Thema. Die beiden Schwestern Leonore und Isabella sind von ihrem sterbenden Vater zwei Brüdern zur Pflege übergeben worden, und zwar wächst die eine im Hause des beinahe sechzigjährigen Ariste auf, die andere in dem Sganarelles, der zwanzig Jahre weniger als sein Erstgeborener zählt. Als Vormündern steht ihnen natürlich das unbedingte Verfügungsrecht über die Mädchen zu, sei es, daß sie selber sie heiraten oder mit einem andern vermählen wollen. Jeder von ihnen erzieht sein Mündel mit dem Wunsche, sie später zur Frau zu nehmen und sich das Ideal einer Gattin heranzubilden. Durch diese Änderung gewinnt Molière einen bedeutenden Vorteil. Auf der einen Seite wahrt er die Autorität, die in seiner spanischen Vorlage der Ehemann über das ihm angetraute Weib besitzt, ja er verstärkt sie noch, auf der andern handelt seine Isabella nicht aus Rache und betrügt nicht den Gatten, sondern wenn sie Sganarelle überlistet, so geschieht es nur, um in Behauptung ihrer eigenen Persönlichkeit sich einer verhaßten und aufgezwungenen Verbindung zu erwehren. Der mittelalterliche Gedanke, daß die Frau dem Mann als Vergeltung Hörner aufsetzt, verschwindet. Bei dem leidenschaftlichen Temperament einer Spanierin war er noch begreiflich, bei dem

kühleren Blut einer Französin wäre er unleidlich gewesen. Das Lustspiel gestaltet sich sittlicher, nur die Rechte des Vormunds werden verletzt, der Ehebruch wird nicht mehr entschuldigt.

Die Rollen der Brüder sind in der „Schule der Ehemänner" wie in allen vorhergehenden Komödien verteilt. Der ältere, der verständige Ariste, behandelt sein Mündel milde und nachsichtig. Er selber erklärt (I, 2):

> Ihr Geschlecht verlangt nach etwas Freiheit;
> zu straffer Zügel hält es schwer zurück;
> und weder Argwohn, weder Schloß noch Gitter
> versichern unsrer Frau'n und Mädchen Tugend.
> Die Ehre hält sie fest in ihrer Pflicht,
> und nicht die Strenge, die wir ihnen zeigen.
> Es steht sehr schlimm, das sag' ich unverhohlen,
> um eine Frau, die nur dem Zwang sich fügt;
> all' ihre Schritte hüten, ist unmöglich,
> drum folgr' ich, müssen wir ihr Herz gewinnen:
> und schlecht gesichert hielt' ich meine Ehre,
> wie eifrig ich auch wacht', in einer Gattin,
> der, wenn sie je verbotne Wünsche hegte,
> nichts fehlt' als die Gelegenheit zum Fall.

Ariste unterweist Leonore mit Sanftmut, erfüllt ihre Wünsche soweit es möglich ist, gestattet ihr alle harmlosen Vergnügungen wie Konzerte und Gesellschaften und erlaubt ihr den Luxus, den ein wohlhabender Mann seinem Mündel gewähren kann. Er ist bemüht, den Geist und das Gemüt seiner Pflegbefohlenen zu bilden, will ihr die Tugend nicht verleiden und läßt deshalb allen guten Trieben seines Zöglings ungehemmten, freien Lauf. Auch zur Ehe zwingt er sie nicht, sondern stellt es ihrer eigenen Wahl anheim, ob sie ihn oder einen andern Mann heiraten will. Er verschließt sich dem großen Altersunterschied zwischen ihm und Leonore nicht, hofft ihn aber durch ehrliche Zuneigung und die angesehene Stellung, die er seiner Gattin zu bieten vermag, auszugleichen. Seine Liebe ist, wie es seinen Jahren zukommt, eine ruhige Hingabe, kein leidenschaftliches Begehren. Am wenigsten pocht er auf die Rechte des Vormundes, sondern wie bei seinem Erziehungswerk rechnet

er auch bei der Wahl eines Gatten nur mit Leonorens guten Anlagen, mit ihrer Achtung, Neigung und Erkenntlichkeit, auf die er sich einen berechtigten Anspruch erworben hat. Sein Bruder Sganarelle — er führt wieder diesen bei Molière für den engherzigen Spießbürger feststehenden Namen — ist gerade das Gegenteil. Von der Güte der menschlichen Natur erwartet er gar nichts, alles vom äußeren Zwang. Die Schlechtigkeit der Welt, besonders die der Frauen, bildet für ihn eine unverrückbare Tatsache, und da er diese selbst nicht ändern kann, so sucht er sich wenigstens durch strengste Überwachung und Absperrung gegen ihre Folgen zu schützen. Er schließt Isabella von der Außenwelt ab, er gönnt ihr nicht das geringste Vergnügen, nicht einmal den Spaziergang in Begleitung der eigenen Schwester. Im Hause hält er sie wie eine Magd, sie muß Wäsche flicken, Strümpfe stricken und den Hühnerstall besorgen. Irgend eine geistige Anregung bietet Sganarelle seinem Mündel nicht, höchstens liest er ihr das neueste Edikt gegen den Luxus vor, das allerdings in der Praxis ebenso wirkungslos blieb wie alle seine Vorläufer. Er ist zufrieden, wenn die äußerliche Tugend bewahrt wird, wenn Isabella ihm zum Dank für seine Erziehung die Hand küßt und ihm anscheinend blindlings gehorcht. Ihr Seelenleben bleibt ihm völlig gleichgültig. Sganarelle ist der Typus des mittelalterlichen Familienoberhauptes, der in seinen Kindern nur willenlose Sachgüter, in der Frau ein Stück Eigentum sieht, nur daß mit dem letzteren unglücklicherweise ein Teil seiner persönlichen Ehre verbunden ist. Ariste vertritt mit seinen humanen Ansichten eine fortgeschrittenere Zeit. Die mittelalterliche Familie beruht auf der despotischen Gewalt des Vaters und Ehemannes, die moderne auf der Neigung und Hingabe aller Mitglieder. Die Frau steht gleichberechtigt neben dem Gatten, dem die Kinder nur so weit unterworfen sind, als er ihr Bestes erstrebt. Zu Molières Zeiten war das eine ideale Forderung. In der Wirklichkeit spielte der Stock selbst bei erwachsenen Söhnen und Töchtern eine große Rolle, und die zwangsweise Überführung in ein Kloster galt als ein Zuchtmittel, das dem Vater

unbestritten zustand. Sganarelle versteift sich auf ein Recht, das Ariste verwirft, da ihm die innere Berechtigung fehlt, und das nur noch durch die Selbstsucht des Machthabers aufrecht erhalten wird. Egoismus und Selbstlosigkeit sind die beiden Gegensätze, die den verschiedenen Erziehungsmethoden zugrunde liegen, oder, wenn wir von den Persönlichkeiten absehen, die mittelalterliche Brutalität und die Humanität der Neuzeit. Die Härte der Vergangenheit wird gegen die Milde eines neuen Zeitalters abgewogen. Schon äußerlich bringt der Dichter diese Gegensätze in dem ungleichen Brüderpaar zur Darstellung. Obgleich Sganarelle an Jahren der jüngere ist, hängt er von ganzem Herzen an der alten Zeit. Die neuen Moden sind ihm ein Greuel. Er will sich in die feineren, ihm persönlich aber unbequemen Lebensgewohnheiten nicht schicken. Er schwärmt für seinen groben Hut, für sein derbes, altes Wams, das ihm den Magen wärmt und zu einer guten Verdauung verhilft, für seine ausgetretenen Schuhe, die ihm so behaglich sitzen. Für den Bruder, der sich den gefälligen Formen der Gegenwart anpaßt, hat er nur Spott und Hohn; er will ausschließlich der eigenen Gemächlichkeit auf Kosten seines Mündels leben, während Ariste sich den Menschen anbequemt und in Leonore das selbständige Wesen achtet. Er selbst sagt (I, 1):

> Ich kann's nicht loben,
> wenn man, gleichviel aus welchem Grund, hartnäckig
> der allgemeinen Sitte sich entzieht;
> und mache lieber eine Torheit mit,
> als mit den Weisen ganz allein zu stehen.

Wer sich allein auf sich selber stellt, wird im Trauerspiel das Opfer des tragischen Verhängnisses, in der Komödie verfällt er dem Gelächter. Das ist Sganarelles Schicksal in dem vorliegenden Stück. Sein beschränkter Pessimismus erscheint neben Aristes freier offener Lebensanschauung komisch, der kleinliche Egoist verhöhnt die nachsichtige Erziehung des Bruders, die seiner überlegenen Weisheit als Tollheit erscheint und nur die schlimmsten Früchte zeitigen kann. Aber ihn selbst ereilt das Los, das er dem anderen

voraussagt. Nicht der vertrauende Ariste, sondern er, der mißtrauische Vormund, der immer auf der Lauer liegt, der sich für unbetrügbar hält, wird hintergangen. Die verschiedenen Ansichten der beiden Brüder fließen unmittelbar aus ihrem Charakter. Der eine ist ein gereifter Mann, dem die Jahre Nachsicht und Verständnis für das Tun und Lassen der Mitmenschen gelehrt haben, der andere ein beschränkter Spießbürger, dem in Wirklichkeit jede Erfahrung und Weltkenntnis abgeht, also gerade die Eigenschaften, die er sich in seiner Selbsttäuschung und Überhebung zuschreibt. Ariste hat die Schule des Lebens durchgemacht, Sganarelle muß in der „Schule der Ehemänner" lernen. Die Form dieses Titels ist durch Molière beliebt geworden; er selbst stellte seiner ersten Schule eine „Schule der Frauen" gegenüber, von seinen Zeitgenossen stammen eine „Schule der Väter" und eine „Schule der betrogenen Eheleute", Casimir de la Vigne schrieb später eine „Schule der Greise" und Sheridan in England eine „Lästerschule". Die Bezeichnung mußte einer Auffassung besonders zusagen, die den Zweck der Komödie in der Besserung und Belehrung fand.

Ariste gewinnt durch sein Verhalten die Liebe Leonorens. „Das Wohlgefallen eines solchen ehrwürdigen Alten ist ihr unvergleichlich lieber als aller Eifer der jungen Narren." Dieses Paar bildet nur die Kontrastfiguren zu dem der eigentlichen Komödie, zu Sganarelle und Isabella. Die Dienerin Lisette, die mit ihrem gesunden Menschenverstand und ihrer kräftigen Ausdrucksweise eine Vorläuferin der späteren Martine, Dorine und Toinette ist, sieht (I, 2) die Ereignisse voraus:

> Es ist ein mißlich Ding um unsere Ehre,
> Herr Sganarelle, wenn man's für nötig hält,
> sie immerfort zu hüten. Glaubt Ihr denn
> mit alledem, daß Eure Tyrannei
> uns je bewachen könne? Daß nicht stets,
> wenn wir uns etwas in den Kopf gesetzt,
> der klügste Mann ein Einfaltspinsel sei?
> All Eure Obhut ist ein Hirngespinst!

Ihr fahrt am besten, wenn Ihr uns vertraut;
uns binden ist ein sehr bedenklich Ding,
denn unsere Ehre schützt sich selbst am besten.
Ihr weckt uns fast die Lust zu sündigen,
wenn Ihr so ängstlich uns dran hindern wollt:
und plagte mich mein Mann mit Eifersucht,
so käme mir erst recht die Neigung an
zu tun, was ihn in seiner Furcht bestärkte.

Isabella geht es nicht anders. Zwar mit Sganarelle ist sie noch nicht vermählt, aber in wenigen Tagen soll sie das Weib des Mannes werden, in dem sie nur ihren Peiniger sehen kann. Die harte Erziehung hat sie äußerlich gefügig gemacht, zugleich aber Heuchelei und Verstellung gelehrt. Ruhig steht sie dabei, während ihr Vormund den Bruder verspottet, und ohne ein Wort des Widerspruchs geht sie auf sein Geheiß in das Haus. Ihre Verteidigung überläßt sie der Schwester und der Dienstmagd, sie selber schweigt, wie Sganarelle es haben will. Die Zeit der offenen Auflehnung ist für das junge Mädchen längst vorüber, sie hat deren Nutzlosigkeit erkannt und weiß, daß sie sich nur durch List ihrem Tyrannen und der verhaßten Ehe entziehen kann. Die Frau des Mittelalters, ob verheiratet oder unverheiratet, steht dem Manne völlig rechtlos gegenüber; List und Täuschung sind ihre einzigen Hilfsmittel. Das muß man im Auge behalten, um die durchtriebenen Weiberstreiche in den Novellen des Dekameron und in den späteren Komödien richtig zu beurteilen. Sie sind unmoralisch, aber ihre Unmoral wird durch die Notwehr entschuldigt, ja durch die Rechtlosigkeit der Frauen und die Willkür der Männer gradezu herausgefordert. Molière legt diesen Milderungsgrund seiner Isabella ausdrücklich in den Mund (II, 1):

Was ich unternehme,
ist für ein Mädchen sehr gewagt, das fühl' ich;
doch solche ungerechte Strenge muß
bei allen Wohlgesinnten mich entschuld'gen.

Und noch stärker wird der Betrug als das letzte Mittel, das dem jungen Mädchen zur Behauptung ihrer eignen Persönlich-

keit bleibt, an einer anderen Stelle (III, 1) hervorgehoben. Dort sagt sie:

> Ja, zehnmal lieber wäre mir der Tod
> als dies verhaßte Bündnis: was ich tat,
> um solchem Schicksal zu entfliehn, das muß
> bei meinen Tadlern etwas Gnade finden.

Vom Fenster aus hat sie Valère gesehen. Beide finden Gefallen aneinander und verständigen sich in Ermangelung einer besseren Sprache durch Zeichen. Alle Versuche des jungen Mannes, sich mit Sganarelle anzufreunden und durch ihn Zutritt zu der Geliebten zu erlangen, scheitern an dem Mißtrauen und der Unhöflichkeit des Vormundes. Dem Liebhaber ist jede Möglichkeit der Annäherung abgeschnitten, er kann nichts tun; Isabella muß also selber handeln, und da sie nur durch Sganarelle mit der Außenwelt in Verbindung steht, muß Sganarelle selber der Träger einer Botschaft an Valère werden. Sie erzählt ihm, der fremde Jüngling mache ihr von der Straße aus den Hof und er möge ihm dieses Unwesen untersagen. Der Vormund richtet, hochentzückt über die Früchte seiner Erziehung, die Botschaft aus. Der Geliebte weiß nun, daß seine Aufmerksamkeiten bemerkt sind und seine Neigung erwidert wird. Das zweite Mal erhält er auf dieselbe Weise einen Brief Isabellas, den diese ihrem Vormund angeblich als ein uneröffnetes Schreiben Valères in die Hand gedrückt hat. Das dritte Mal teilt der Betrogene selber dem Liebhaber den von dessen Genossin ausgedachten Entführungsplan mit. Die Art dieser Verständigung zwischen den beiden Liebenden beruht nicht auf Molières Erfindung. Sie stammt aus einer Novelle Boccaccios (III, 3), in der eine verliebte Dame in gleicher Weise wie Isabella ihren Beichtvater als Zwischenträger benutzt. Auch Lope de Vega hat das Mittel verwendet. In seiner „Klugen Verliebten" (La Discreta Enamorada) will ein Vater ein junges Mädchen heiraten, doch diese zieht dem bejahrten Bewerber dessen jugendlichen Sohn vor, und der Alte muß den unfreiwilligen Botengänger zwischen beiden wie Sganarelle spielen. Molière gestaltet sein

Stück moralischer als der spanische Dichter: der Vater als betrogener Helfer bei der Liebschaft des eigenen Sohnes ist eine Erscheinung, die dem feineren sittlichen Empfinden durchaus widerstrebt.

Sganarelle ist begeistert, sein Mündel meldet ihm ja die geringste Kleinigkeit. Alle Hoffnungen, die er auf seine Erziehungsmethode gesetzt hat, sieht er übertroffen und selbst mit Valère fühlt er Mitleid. Er erlaubt, daß Isabella dem Geliebten persönlich ihre angebliche Abneigung ausspricht. Er, der Mißtrauische, führt selber das Paar zusammen, er steht dabei, während das listige Mädchen dem jungen Mann die schönste Liebeserklärung macht, die Sganarelle in seinem Eigendünkel auf sich bezieht, ja er merkt nicht einmal, wie sich die Liebenden in seiner Gegenwart über den Entführungsplan verständigen. Er ist völlig geblendet und so hingerissen von dem musterhaften Gehorsam seiner Pflegetochter, daß er sie zur Belohnung nicht erst in einer Woche sondern schon am nächsten Tage zu heiraten verspricht, ein plötzlicher Entschluß, der die Pläne Isabellas auf das unangenehmste zu durchkreuzen droht. Nun kann sie nicht mehr warten, daß der Geliebte sie entführt, sondern muß selber und zwar sofort zu ihm flüchten. Um einen Ausweg ist die Schlaue nicht in Verlegenheit. Leonore, sagt sie, sei in Valère verliebt und wolle dessen Leidenschaft für sie selber benutzen, um mit dem jungen Mann zusammenzukommen. Das ist Wasser auf Sganarelles Mühle. Hat er es dem vertrauenseligen Bruder nicht immer vorausgesagt? Er gönnt ihm den Betrug von Herzen. Schadenfroh reibt er sich die Hände, als die angebliche Leonore an ihm vorüberschreitet und in dem gegenüberliegenden Haus des Geliebten verschwindet. So glücklich, wie es nur in der Komödie sein kann, trifft es sich, daß sämtliche Beteiligte, Ariste, Sganarelle, Valère, an demselben Platze wohnen, und nicht nur sie, sondern noch dazu ein Kommissar, den man jetzt so notwendig braucht. Zufällig hält sich bei ihm auch gerade ein Notar auf, der auf Sganarelles Betreiben einen Ehekontrakt zwischen Valère und der bei ihm weilenden, nicht näher bezeichneten Dame aufsetzt. Nachdem ihn alle unterschrieben haben, selbst der von

seinem jüngeren Bruder gedrängte ahnungslose Ariste, tut sich die Türe auf und statt der vermeintlichen Leonore erscheint zur Überraschung des geprellten Vormundes Isabella an der Seite des angelobten Bräutigams. Mit einem Fluche Sganarelles auf die Weiber endet das Lustspiel. Der Schluß ist ein Ausflug in das Land der Commedia dell' arte, wo der Schauspieler nicht nur als Autor, sondern auch als Gesetzgeber waltet. Nach jedem andern Rechte als dem des Theaters wäre ein solcher Blankoehekontrakt natürlich nichtig, aber der Dichter darf zu solchen Mitteln greifen, die, mögen sie in der Wirklichkeit auch der Wahrheit ermangeln, doch im Rahmen seines Stückes glaubhaft erscheinen.

In den Augen der Zeitgenossen galt die „Schule der Ehemänner" nicht als vollberechtigte Komödie, da sie nur drei Akte statt der kanonischen fünf besaß. Auch Molière gab das Stück, von wenigen Ausnahmen abgesehen, stets an zweiter Stelle, doch war dafür wohl nur die Kürze des Werkes, nicht die Geringschätzung des Verfassers maßgebend. Im Gegenteil, da er mit einer bei ihm ungewöhnlichen Eile schon vierzehn Tage nach der ersten Aufführung sich ein Druckerprivileg verschaffte und das Buch selbst bereits im August bei Barbin, dem damaligen vornehmsten Verleger, herausbrachte, ist anzunehmen, daß er auch von dem literarischen Wert seines Lustspiels überzeugt war. Mit vollem Recht. Die „Schule der Ehemänner" bedeutet einen gewaltigen Fortschritt gegen die früheren Werke. Das waren Nachahmungen der Ausländer oder Possen; hier endlich erreicht der Dichter nach Form und Inhalt die nationale Komödie, frei von jedem italienischen und spanischen Beigeschmack. Zwar die Bausteine stammen von fremder Hand, wie wir gesehen haben, aber das Material ist derartig verarbeitet, daß es ganz in Molières geistiges Eigentum übergegangen ist und einen durchaus französischen und modernen Charakter trägt. Das Stück ist ein Griff in das volle Leben hinein, die Gestalten stammen aus eigner Beobachtung, sind wirkliche Menschen, keine Spielfiguren, die eine tausendjährige Tradition in erstarrtem Zustand überliefert hat. Auf allen Gassen

konnte man und kann man noch heute einen Sganarelle erblicken, diesen Typus des mürrischen Haustyrannen mit seinem engherzigen und mißtrauischen Wesen, seiner knurrigen Außenseite und seinem zähen Festhalten an dem Hergebrachten. Die Leistung des Dichters besteht darin, daß er ihn zum ersten Male von seiner lächerlichen Seite erkannte und darstellte. In Ariste dagegen kündet sich der Aufschwung an, den das Bürgertum im siebenzehnten Jahrhundert nahm, die Erlösung aus den engen Verhältnissen, mit der geistige Freiheit und Vorurteillosigkeit Hand in Hand gingen. Ihm gilt die Sympathie des Verfassers. Es sind Gegensätze, die nie veralten, weil sie sich in veränderter Form täglich erneuern. Man kann das Stück eine Sittenkomödie, eine Comédie de mœurs nennen, eine Bezeichnung, mit der man in Frankreich eine höhere Schätzung als mit der Comédie d'intrigues verbindet, obgleich im Grunde jedes Lustspiel, das in das wirkliche Leben greift, auf eine Sittenschilderung hinausläuft. Ariste und Sganarelle sind die Vertreter zweier Weltanschauungen. Neben ihnen muten die andern Gestalten vielfach etwas matt an. Valère geht über die Schablone des Liebhabers nicht hinaus, auch die tugendsame Schwester Leonore ist nur mit unbestimmten Strichen gezeichnet, während die verschlagene Isabella zwar keinen idealen, aber immerhin einen lebenswahren Frauencharakter darstellt, wie er sich unter den gegebenen Verhältnissen mit Notwendigkeit entwickeln muß.

Auch die Handlung entspricht den nationalen Forderungen. Sie enthält keine überladene, verwickelte italianisierende Intrige, sondern verläuft glatt und einfach, wie das logische, klare Denken der Franzosen es verlangt. Sie erwächst mit zwingender Gewalt aus dem Wesen der auftretenden Personen und beruht nicht auf äußeren Zufälligkeiten, wie im „Cocu imaginaire“ auf einem gefundenen und verlorenen Bild, auf keinen Verkleidungen, Verwechselungen und Unterschiebungen. Die Führung der Szenen ist glänzend, so sicher und folgerichtig wie selten bei Molière. In technischer Beziehung wird die „Schule der Ehemänner“ von den wenigsten

späteren Komödien des Dichters erreicht und höchstens von den „Gelehrten Frauen“ übertroffen. Der Stil bewegt sich in dem gefälligen Ton gesellschaftlicher Unterhaltung. Einige possenhafte Züge sind zwar noch vorhanden, besonders in den Gesprächen zwischen Sganarelle und Valère. Wenn der eingebildete Spießbürger dem angeblich abgewiesenen Liebhaber als Trost anbietet, statt der ersehnten Isabella ihn selber zu umarmen, er sei ja als ihr zukünftiger Gatte ihr anderes Ich, so mag der Scherz zwar in seinen Grundzügen berechtigt sein, gehört aber durch die groteske Übertreibung in das Reich des Schwankes. Doch solche Späße, die mehr bei der Lektüre als bei der Darstellung die Einheit des Tons gefährden, sind selten. Die Aufführung war glänzend. Molière spielte natürlich den Sganarelle, neben ihm verkörperten Mademoiselle de Brie und la Grange das Liebespaar, vor allem aber überraschte der alternde l'Espy, den man vor wenigen Jahren mehr seines Bruders Jodelet als seiner eignen Leistungen wegen in die Truppe aufgenommen hatte, durch die meisterhafte Art, in der er die Rolle des Ariste spielte. Kurz alles vereinigte sich zu einem vollen Erfolg.

Die dramatische Lösung ist trefflich gelungen: wie aber steht es mit der moralischen? Wie wir gesehen, berührt das Stück drei Fragen, die der Erziehung, der Behandlung in der Ehe und die einer Heirat zwischen einem jungen Mädchen und einem älteren Mann. In welcher Weise nimmt die Dichtung zu ihnen Stellung? Daß die verständigen Ansichten Aristes über die Ehe auch die des Verfassers sind, unterliegt keinem Zweifel; mit voller Überzeugung tritt Molière für eine humane und milde Behandlung der Frau ein, die als gleichberechtigte Genossin ihren Platz neben dem Mann einnehmen soll. Bei dem Theater war dieser Zustand längst verwirklicht, dort hatten sich die Künstlerinnen durch ihre wirtschaftliche Selbständigkeit auch die persönliche Unabhängigkeit errungen. Molière entscheidet sich gegen jeden Zwang, denn der Zwang ist geeignet, das Gute im Menschen zu unterdrücken, das Böse zu fördern. Diesen Grundsatz dehnt er auch auf die Erziehung aus,

er folgt dem pessimistischen Terenz nicht, der zum Schluß die milde wie die strenge Behandlung verwirft, da die menschliche Natur schlecht sei und nicht gebessert werden könne. Für den optimistischen modernen Dichter bedeutet die Natur das Gute. Die beiden Erziehungsobjekte Leonore und Isabella sind ihrer Veranlagung nach gut, und unter dieser Voraussetzung, deren Allgemeingültigkeit allerdings bestritten werden kann, ist nur die milde Erziehung berechtigt, die den angeborenen Instinkten freien Lauf läßt. Wenn es Molière aber darauf ankam, in der Komödie seine Ansicht zu beweisen, so hat er sich die Aufgabe leicht gemacht und objektiv wie subjektiv dem Problem die Spitze abgebrochen. Sganarelle ist überhaupt kein Erzieher. Wenn die strenge Methode in seinen Händen versagt, so ist damit gegen diese selbst nichts gesagt, sondern nur gegen die Person des eingebildeten und unerfahrenen Tyrannen. Seine Unfähigkeit als Erzieher, selbst wenn er das beste pädagogische System besäße, wird dargetan, nicht aber die Nutzlosigkeit der Strenge. Auch die dritte Frage, die der Heirat zwischen einem älteren Mann und einem jungen Mädchen, findet keine befriedigende Erledigung. Goethe sagt in dem Fragmente der „Nausikaa":

> Und immer ist der Mann ein junger Mann,
> der einem jungen Weibe wohl gefällt.

Aber gefällt Ariste Leonoren? Sie vergleicht ihn mit einigen albernen Salonhelden, die gegen ihn abfallen. Daß sie ihn erwählt, bleibt eine Tatsache, die wir auf die Versicherung des Dichters hinnehmen müssen, psychologisch ist sie nicht begründet, konnte allerdings auch in diesem Stück nicht begründet werden, da die beiden Gestalten nur als Kontrastfiguren zu Sganarelle und Isabella auftreten. Es ist nicht anzunehmen, daß Molière die Frage, die für ihn selbst die höchste Wichtigkeit besaß, durch die „Schule der Ehemänner" für gelöst hielt. Sie ist aufgeworfen, nicht beantwortet. Dies Bedenken richtet sich nicht gegen das Drama. In seinem engen Rahmen behandelt es beschränkte, zwischen bestimmten Personen verlaufende Vorgänge und stellt

sich nicht zur Aufgabe, allgemeine Thesen zu erörtern. Im Gegenteil, wenn das geschieht, erfolgt es gewöhnlich zum Schaden des Kunstwerks, das von der Realität des Lebens zu blutleeren theoretischen Erwägungen abirrt. Die aufgeworfenen Fragen haben für die ästhetische Beurteilung des Stückes keine Bedeutung, desto größeren Wert aber für die Person des Verfassers, und sie sind es, die zu seiner nächsten Komödie, wenn wir die für eine Hofaufführung bestimmten „Lästigen" beiseite lassen, zu der „Schule der Frauen", der École des Femmes, hinüberleiten. Schon der Titel weist auf eine Verwandtschaft mit der „Schule der Ehemänner" hin. Es besteht zwar zwischen beiden Lustspielen nicht der Gegensatz, den man erwarten sollte, daß hier die Männer, dort die Weiber zur Ehe herangebildet werden, sondern in beiden Fällen handelt es sich in erster Linie um die Erziehung eines jungen Mädchens, in zweiter um die eines älteren Mannes zur Ehe.

Volle achtzehn Monate liegen zwischen den beiden Schulen. Durch zwei kräftige Zugstücke war der Bedarf des Theaters gedeckt, Molière besaß also Muße, das neue Drama ganz nach seinen Wünschen auszugestalten. Es sollte eine literarische Leistung werden, selbst die fünf Akte, die man bei dem vorhergehenden so schwer vermißte, fehlen diesmal nicht. Am 26. Dezember 1662 ging die „Schule der Frauen" auf dem Theater des Palais-Royal in Szene. Im Mittelpunkt steht wieder ein ungleiches Paar, ein gereifter Mann und ein junges Mädchen. Arnolphe oder, wie er sich neuerdings nennt, Monsieur de la Souche kennt die Welt und die Frauen. In seiner Jugend hat er selber viele galante Abenteuer bestanden, zahlreiche Herzen erobert und manchen Ehemann betrogen. Heiraten, ohne hintergangen zu werden, erscheint ihm auf Grund seiner Erfahrungen beinahe unmöglich. Allen seinen Scharfsinn bietet er auf, um diesem Schicksal, das er als das schlimmste von allen fürchtete, zu entgehen. Vor Jahren hat er deshalb ein Mädchen, die Tochter einer armen Witwe, im frühesten Alter zu sich genommen und sie in einem Kloster er-

ziehen lassen, mit der Absicht, sie später zu heiraten. Die Erziehung beschränkt sich auf das geringste Maß; Agnes soll dumm bleiben, denn in der Dummheit der Frau sieht Arnolphe die beste Garantie für deren Treue und die Ehre des Ehemannes. Im Gespräch mit seinem Freunde Chrysalde (I, 1) sagt er selber:

> Ich will sie ungelehrt
> im höchsten Grad; und wenn sie beten kann,
> mich lieben, näh'n und spinnen, ist's vollkommen
> genug für sie.

Sein Egoismus verlangt nach einer Frau, die für ihn lebt, ihm den Haushalt führt und gesunde Kinder zur Welt bringt. Er will alle Rechte haben, sie soll die Pflichten tragen. Über die Wirtschaft darf ihr Horizont nicht hinausgehen, denn mit etwas Weltkenntnis würde sie ja die ungleiche Verteilung der Rollen begreifen und sich dagegen auflehnen. Also dumm, so dumm als möglich! Sonst ist sie in Arnolphes Augen schon so gut wie verloren. Um diesen Preis will er auf alle andern Vorzüge verzichten, so daß

> eine Dumme,
> recht häßliche mir weit willkommner wär'
> als eine Schöne mit zu viel Verstand.

Agnes entspricht denn auch scheinbar diesem Ideal, als sie aus dem Kloster in das Haus ihres Vormundes übersiedelt, um mit ihm die Ehe einzugehen. Häßlich ist sie zwar nicht, dumm im Grunde eigentlich auch nicht, aber dank der trefflichen Erziehung völlig weltfremd und unerfahren. Vor allem besitzt sie von der Bestimmung ihres Geschlechtes und der Liebe nicht die geringste Ahnung. Die kleine Katze ist das einzige Wesen, an dem ihre Zärtlichkeit hängt, die Flöhe bei Nacht sind ihre schlimmste Sorge, und nach dem alten Kirchenlied, das im Kloster gesungen wurde:

> Gaude virgo, mater Christi,
> quae per aurem concepisti,

glaubt sie, daß die Kinder durch das Ohr erzeugt werden. Arnolphe triumphiert, er hat die Frau gefunden, die er braucht, deren Un-

wissenheit ihm die beste Gewähr für seine Ehe bietet. Kurz vor der Hochzeit muß er eine kleine Reise machen. Während seiner Abwesenheit lernt Agnes einen jungen Mann Horace kennen. Er grüßt sie von der Straße, in ihrer Naivität grüßt sie wieder; sie gestattet, daß er eintritt, läßt sich von ihm umarmen, küssen und eine Liebeserklärung machen. Horace ist der Sohn eines alten Freundes von Arnolphe, den er aber nur unter diesem, seinem ehemaligen Namen kennt. Er erzählt ihm also ahnungslos das Abenteuer, das er mit einem Mündel des Herrn de la Souche gehabt hat. Arnolphe entdeckt sich dem Jüngling nicht, da er in dessen Vertrauen die beste Möglichkeit sieht, den Fortschritt der Liebesintrige zu überwachen. Auch Agnes gesteht ihm ohne Bedenken das während seiner Abwesenheit Vorgefallene sowie ihre keimende Neigung zu Horace. Arnolphe versucht, die beiden Liebenden auseinander zu bringen, aber alle Bemühungen scheitern an der Naivität seines Mündels. Die Unkenntnis, die er selbst gewollt hat, wird ihm zum Verhängnis. Agnes unternimmt Schritte, die ein besser unterrichtetes Mädchen niemals wagen würde, sie überläßt sich völlig ihrer Leidenschaft ohne Rücksicht auf Anstand, Sitte und Erziehung. Diese Begriffe sind ihr ja fremd. Erklärt ihr der Vormund, die Liebe ohne Ehe sei eine Sünde, so glaubt sie ihm aufs Wort, dann muß Horace sie eben heiraten. Der vertrauenselige Liebhaber teilt Arnolphe gleichfalls jeden Fortschritt mit, den er in Agnes' Gunst macht, ja sogar den Plan der Entführung. Dieser schäumt vor Wut und Eifersucht, und unter der Einwirkung der Gefühle steigert sich seine Empfindung für das junge Mädchen zu einer echten Leidenschaft. Jetzt bietet er ihr nicht mehr eine magdähnliche Stellung im Hause, sondern (V, 4) seine volle Liebe:

Ich will dich karessieren früh und spät,
dich streicheln, küssen, dich auf Händen tragen,
dich tun und treiben lassen, was du willst.
Nichts läßt mit meiner Liebe sich vergleichen.
Was soll ich tun, dir's zu beweisen? Sprich!

> Willst du mich weinen sehn? soll ich mich schlagen?
> Soll ich die Hälfte meines Haars mir gleich
> ausreißen? auf der Stelle mich erstechen?
> Sag nur, du willst es, — ich bin ganz bereit,
> Grausame, meine Glut dir zu beweisen.

Jetzt hat er gelernt, wie man einer Frau entgegenkommen muß, nicht mit Zwang, sondern mit Liebe. Zu spät. Der strenge Vormund, der immer nur befohlen hat, verlegt sich aufs Bitten. Damit verliert er seine Autorität und die Beteuerungen seiner Leidenschaft bleiben auf Agnes so eindruckslos als seine Drohungen. „Horace mit zwei Worten sagte mehr", ist alles, was sie erwiderte. Noch eine Möglichkeit besitzt Arnolphe, sich die Braut zu erhalten. Sie ist sein Mündel, durch das Gesetz seinem Willen untertan. Von diesem letzten Mittel will er Gebrauch machen, doch da kommt plötzlich Agnes' seit Jahren verschollener Vater aus Amerika als reicher Mann zurück, und damit ist auch die Macht des Vormundes gebrochen. Seufzend muß er zusehen, wie die Liebenden vereinigt werden. Ein gepreßtes „Ouf" entringt sich seiner gequälten Brust.

Die Gestalt der jungen Frau, die aus Unkenntnis über die geschlechtliche Bestimmung des Weibes eine leichte Beute des Liebhabers wird, erfreute sich bei den Novellisten der Renaissance großer Beliebtheit. Sie erscheint bereits im Decamerone und in den Cent Nouvelles nouvelles. Molière kannte beide Schriften sicher, aber als Quelle diente ihm im wesentlichen Scarron, der unter dem Titel die „Unnütze Vorsicht" eine spanische Novelle der Maria de Zayas y Sotomayor „el Prevenido Marido" übertragen hatte. Aus ihr schöpfte auch der Schauspieler-Dichter Dorimond den Stoff zu einer Posse „l'École des Cocus". In der Erzählung wird Laura von Don Pedro in derselben Weise wie Agnes von Arnolphe erzogen, also möglichst dumm gehalten. In der Hochzeitsnacht unterhält er die junge Frau mit Ermahnungen und Moralpredigten. Mit einem Panzer bekleidet und der Waffe in der Hand muß sie des Nachts am Lager ihres

Mannes Wache stehen. Natürlich hat eine Kupplerin bei der erfahrungslosen Laura leichtes Spiel, die ihr während einer Abwesenheit Don Pedros einen Liebhaber zuführt. Dem heimkehrenden Gatten berichtet die Verführte ohne eine Ahnung von Schuldbewußtsein ihre neuen Erlebnisse. Molière reinigte den Stoff von dem Schmutze Scarrons und den mittelalterlichen Übertreibungen der spanischen Dichterin. Zunächst streicht er die widerwärtige Kupplerin, sodann ist Agnes nicht verheiratet, so daß der Ehebruch fortfällt, und die Verführung beschränkt sich auf einen Kuß und ein ernstgemeintes Verlöbnis. Laura bleibt dumm, Agnes, die überhaupt nicht borniert, sondern nur naiv ist, wird durch die Liebe verständig. Diese ist, wie der Titel besagt, die Schule der Frauen. Der Gedanke, daß das dümmste Mädchen durch die Liebe gescheit wird, findet sich schon in einem Stücke von Lope de Vega, der „Dama boba“, der dummen Dame, doch scheint sie Molière nicht bekannt gewesen zu sein. Es mag sich um eine zufällige Übereinstimmung der beiden Dichter handeln. Dagegen beruht die Art, wie Arnolphe von Horace selbst Kunde von dessen Liebe und Fortschritten in der Gunst Agnes' erhält, wieder auf einer alten Tradition. Boccaccio, Giovanni Fiorentino und Straparola berichten in ihren Novellen von Liebhabern, die durch einen Zufall oder infolge einer Verkleidung gerade den Ehemann ihrer Angebeteten zum Vertrauten wählen. Aus einer Erzählung des letzteren mögen sowohl Molière als Shakespeare diesen Scherz übernommen haben, falls nicht irgend eine Commedia dell' arte als verbindendes Glied einzufügen ist. Beide Dichter gestalteten den Vorgang aber sittlicher als ihre italienische Vorlage. In den „Lustigen Weibern“ hat Falstaff dem verkleideten Herrn Fluth nur schmähliche Abweisungen zu berichten, wie auch in der „Frauenschule“ die Erfolge des Liebhabers das erlaubte Maß nicht überschreiten und nicht dem Gatten, sondern nur dem Bräutigam Agnes' mitgeteilt werden.

Äußerlich besteht die Handlung der „Frauenschule“ wie die so vieler älteren französischen und italienischen Komödien in der Über-

tölpelung eines alten Vormundes; trotzdem bedeutet das Stück wieder einen ungeheuern Fortschritt in der Kunst Molières. Zum erstenmal dringt er zu der Charakterkomödie durch, d. h. die Handlung und die mit ihr verbundene Komik entwickelt sich mit Notwendigkeit aus dem innersten Wesen des Helden. Die Gegensätze zwischen Intrigen- und Charakterkomödie wiederholen sich in entsprechender Weise auf dem Gebiet der Tragödie. Romeo geht an den äußeren Verhältnissen zugrunde, Macbeth an seiner eigenen unseligen Veranlagung. Wenn in dem Intrigenlustspiel die Personen durch äußere Zufälligkeiten oder die Machenschaften anderer in eine komische Lage versetzt werden, so verdanken sie dies in dem Charakterlustspiel nur sich selber. Wie in der Charaktertragödie liegt ihr Schicksal in ihrer eigenen Brust, nur mit dem Unterschied, daß dieses Schicksal kein tragisches, sondern ein komisches Verhängnis bildet, daß es nicht zum Untergang, sondern zur Lächerlichkeit führt. In der „Frauenschule" bereitet sich Arnolphe sein Los selber, das ganze Stück bis in seine letzten, anscheinend possenhaften Ausläufer liegt in seiner Person verankert. Agnes ist von der unglaublichsten Naivität, Arnolphe hat sie so haben wollen; in Alain und Georgette erscheinen die törichtsten Dienstboten auf dem Theater, Arnolphe duldet seiner Sicherheit wegen nur die dümmsten Leute im Hause; Horace erkennt in dem Freunde seines Vaters den Vormund der geliebten Agnes nicht, weil Arnolphe in zwei verschiedenen Häusern unter zwei verschiedenen Namen existiert. Um eine Namensänderung zu motivieren, pflegen Molières Vorgänger ein romantisches Abenteuer zu erfinnen, er leitet auch diesen Umstand aus dem Charakter der auftretenden Person ab. Arnolphe ist eitel, und deshalb legt er sich den vornehmeren Namen de la Souche bei. Außerdem heißt der Schutzpatron der betrogenen Ehemänner so, eine Erinnerung, die dem Junggesellen vielleicht ganz schmeichelhaft war, dem Bräutigam aber seinen durch vierzig Jahre getragenen Namen unerträglich macht.

Die Gestalt Arnolphes offenbart Molière zum ersten Male als den großen Menschenkenner und Menschendarsteller, also von

der Seite seiner Kunst, in der er nur von Shakespeare übertroffen wird. Die Personen seiner Meisterwerke sind keine Typen mehr, keine Repräsentanten einzelner belachenswerten Eigenschaften, sondern wirkliche, nur unter einen komischen Gesichtspunkt gerückte Menschen. Auch über sie lachen wir und sollen wir lachen, über Arnolphe so gut wie über Alceste, George Dandin und Argan, aber damit sind diese Gestalten nicht erschöpft. Ein wirklicher Mensch ist nicht so einseitig, daß er nur Gelächter erregt. Das vermag höchstens ein komischer Typus wie der Bramarbas oder der Pedant. Ein wirklicher Mensch ist vielseitig. Er muß außer dem Zug seines Wesens, über den man lacht, andere besitzen, die andere Gefühle hervorrufen. Wir bemitleiden und bewundern Don Quixote, wir lieben Falstaff und wir hassen und verachten Tartuffe, selbst wenn wir über sie lachen. Der Bramarbas läßt seine Rodomontaden los, sobald er die Szene betritt, der Clown reißt immer seine Witze, ein Mensch dagegen soll, ob in der Tragödie oder Komödie, uns seine Seele offenbaren. Aber sowenig wie diese Offenbarung im ernsten Drama in jedem Augenblick einen tragischen Schauer erwecken kann, sowenig kann und soll sie im Lustspiel überall und immer Gelächter erregen. Nur die Gesamtauffassung muß unter einem komischen Gesichtspunkt stehen. Das haben diejenigen Beurteiler verkannt, die von einem Bruch im Charakter Arnolphes sprachen. Von den Zeitgenossen Molières geschah das aus blassem Neid. Nur um den Dichter zu ärgern und seinen großen Erfolg zu verkümmern, behaupteten sie, der Held der „Frauenschule“ sei bald komisch bald ernst, und daher ungeeignet für ein Lustspiel. Neuere Kritiker, sogar aufrichtige Verehrer des großen Komikers, haben den Vorwurf wieder aufgenommen und erklären, Arnolphe sei in den ersten vier Akten der betrogene Vormund der alten Komödie, dem Molière in einer durch die Handlung nicht begründeten Weise im letzten Aufzug seine eigenen bitteren Gefühle und seine persönliche Angst, die geliebte Frau zu verlieren, in den Mund gelegt habe. Die Anschauung ist irrig. Ob und inwieweit eine Ähnlichkeit zwischen dem Dichter und der

von ihm geschaffenen Gestalt besteht, ist später zu erörtern, aber Arnolphe gleicht selbst in der ersten Hälfte des Stückes in keiner Weise Sganarelle. Seine verfehlte Erziehung und Behandlung Agnes' beruht nicht auf Beschränktheit und angeborener Roheit, sondern auf einer in einem erfahrungsreichen Leben erworbenen Skepsis. Schon äußerlich unterscheidet er sich von Sganarelle durch die höhere gesellschaftliche Stellung, durch Bildung und Verstand. Er kennt die Welt und die Frauen, aber nur von ihrer schlechtesten Seite. Die Schlechtigkeit empörte ihn nicht, sondern solange der Egoist als Junggeselle den Vorteil davon zog, spottete er höchstens über die Weiber, die ihm ins Garn gingen, über die Ehemänner, die er betrog. Sogar ein Tagebuch legte er sich an, einen Taschendekamerone, in den er alle solche Erlebnisse, eigene oder fremde, eintrug. Der immer überlistete Gatte war die beständige Zielscheibe seines Witzes. Nun schreitet er selbst zur Ehe, und damit verändert sich seine Rolle. Er muß mit der Möglichkeit, seiner Ansicht nach sogar Sicherheit, rechnen, selbst zu dieser verhöhnten Klasse zu gehören, und ihn schaudert bei dem Gedanken, man könne ihm Gleiches mit Gleichem vergelten und über ihn lachen, wie er über andere gelacht hat. Dagegen bäumt sich seine Eitelkeit auf. Nur das nicht! Die Angst steigert sich zur fixen Idee, die ihn auf die sinnlosesten Irrwege treibt. Sein Freund Chrysalde erklärt ihm (IV, 8):

> Ich wundre mich, mein Freund,
> wie Ihr bei so viel Scharfsinn und Verstand
> dies eine Ziel nur stets vor Augen habt,
> das höchste Glück nur darin finden wollt,
> und keine andre Ehre gelten laßt.
> Falsch, boshaft, geizig, feig und niedrig sein
> dünkt neben diesem Vorwurf Euch ein Nichts;
> wie einer sonst sich noch betrug, er bleibt
> ein Ehrenmann, wenn er nicht Hörner trägt.

Vergebens stellt er Arnolphe vor, daß niemand durch den zufälligen Besitz einer schlechten Frau entehrt werden könne. Man

müsse einen solchen Schlag wie den Verlust im Würfelspiel ruhig hinnehmen, ja Chrysalde versteigt sich sogar zu der Behauptung:

> Ich wäre lieber, was Ihr immer träumt,
> als einer Tugendheldin Mann zu sein,
> die über jeden Strohhalm zankt und schilt?
> Solch eines frommen Drachen, solcher würd'gen
> ehrbaren Furie, die im Munde stets
> nur ihre Keuschheit führt, und weil sie uns
> ein kleines Unrecht spart, das sie vermied,
> im Recht sich glaubt, mit Füßen uns zu treten,
> und wähnt, weil sie uns treu verblieb, wir seien
> verpflichtet, alles von ihr hinzunehmen?

Diese Worte haben vielfach Anstoß erregt. Man hat sie, häufig in böswilliger Absicht, als Molières eigene Ansichten hingestellt und über seine Unmoral gezetert. Zu solchem Tadel liegt nicht der geringste Anlaß vor. Chrysalde steht zwar außerhalb der Handlung, die er kommentiert, aber er ist weit entfernt, die Meinung des Verfassers auszusprechen, die das Publikum annehmen soll, sondern bezeichnet nur die Richtlinie der Komödie. Er verkündet keine allgemeinen Grundsätze, sondern nur, wie man es in dem vorliegenden Stück anfangen muß, um nicht dem Gelächter zu verfallen. An sich ist nichts komisch, aber alles kann es durch die Darstellung werden, wie hier die Angst Arnolphes, in der Ehe dem Betrug zum Opfer zu fallen. Als Gegensatz braucht der Dichter die Anschauung Chrysaldes. Jedoch die Rollen ließen sich leicht umkehren. Ebensogut könnten die billige Philosophie und die laxe Moral des guten Freundes Gegenstand der komischen Behandlung werden, und in diesem Falle würde der um die Treue seiner Gattin besorgte Ehemann die Kontrastfigur bilden, auf deren Seite scheinbar das bessere Recht stände.

Arnolphes Angst soll komisch wirken, und diese Komik setzt der Dichter sehr fein in Handlung um, indem er den Mann gerade die verkehrtesten Maßregeln ergreifen läßt, um das befürchtete Unheil abzuwenden. Je mehr er dagegen ankämpft, desto tiefer verstrickt er sich in sein Verhängnis, ein Ödipus der Komödie, der gerade das in seiner

Verblendung herbeiführt, was er zu vermeiden strebt. Arnolphe weiß die Vorzüge der Frauen zu schätzen, Geist, Liebenswürdigkeit Schönheit, aber es sind Salonwerte, die ihm bei seiner eigenen überflüssig erscheinen, er will nur eine Gattin für die Küche und das Schlafzimmer. Er weiß auch, wie man sich bei Frauen angenehm und beliebt macht, aber jetzt, wo alles darauf ankommt, das Herz seiner Agnes zu erringen, verwirft er diese Mittel und hofft nur von der Strenge einen Erfolg. Er predigt ihr (III, 2):

> daß es in der Hölle Kessel gibt
> mit siedend heißem Pech für ungetreue
> leichtsinn'ge Frauen.

Und das Bild, das er ihr von der Ehe entwirft, ist nicht minder furchtbar. Wie der Soldat und der Mönch ihren Vorgesetzten unbedingten Gehorsam schulden, so soll das Weib völlige Unterwerfung hegen

> für ihren Mann, ihr Haupt und ihren Herrn.
> So oft er sie mit einem Blick betrachtet,
> muß sie die Augen furchtsam niederschlagen
> und darf nicht wagen, grad' ihn anzusehn,
> als wenn er einen gnäd'gen Blick ihr gönnt.

Ein Mann von seiner Klugheit und seinem Verstande glaubt selber nicht an die Durchführbarkeit der Theorie, aber vielleicht ziehen die Drohungen bei der unerfahrenen Agnes, vielleicht läßt sich mit ihr dies angebliche Ideal einer Ehe verwirklichen. Daß die Aussicht auf eine derartige Verbindung das Herz eines jungen Mädchens nur abschrecken kann, verkennt Arnolphe; mit dem Herzen seiner Braut rechnet er überhaupt nicht, sondern nur mit ihrer Furcht. Kein Wunder, daß Horace leichtes Spiel hat, bei ihm besteht die Ehe aus nichts als Küssen und eitel Zärtlichkeit. Agnes müßte kein Weib sein, wenn sie ihn nicht vorzöge. Das Bekenntnis ihrer Neigung bringt den Umschwung. Das Geschöpf, das in den Augen ihres Vormundes kaum mehr als eine Sache war, besitzt eine Seele, kann lieben und kann einem Manne das höchste Glück auf Erden bieten. Das alles hätte Arnolphe haben können,

und das soll nun einem andern zuteil werden? Seine Liebe und Eifersucht erwachen, die gekränkte Eitelkeit spricht mit, besonders aber die Sehnsucht des alternden Mannes nach der beglückenden Verbindung mit der Jugend. Hat er sich nicht die „schönste Zukunft“ geträumt? Da freilich sah er Agnes nicht als einen getretenen Hund, der kaum die Augen zu seinem Herrn aufzuschlagen wagt, da schmiegte sie sich zärtlich an ihn, streichelte seine ergrauenden Haare und gab ihm durch ihre Gegenwart eine zweite Jugend. Und alles soll verloren sein? Er kann's nicht fassen. Er macht den Versuch, ein Glück wieder zu erlangen, das er schon in der Hand hielt, er bittet, klagt, jammert, droht. Vergebens. Der unbarmherzige Egoismus des Alters stößt auf den noch unbarmherzigeren der Jugend. Das junge Weib drängt zu dem jungen Mann, dem „blonden Knaben“. Daß einem Graubart dabei das Herz bricht, was kümmert's die beiden Glücklichen? Arnolphe bleibt allein in dem selbstverschuldeten Elend und heimst neben dem Schaden noch den Spott ein.

Aber fällt seine Verzweiflung nicht aus dem Rahmen der komischen Behandlung heraus? Gewiß, er handelt gegen seine Grundsätze; er, der seine Frau als Dienstmagd halten wollte, bettelt um ihre Liebe, er, der den Ehebruch über alles fürchtete, ist bereit, ein Weib zu nehmen, von dem er weiß, daß sie das Bild eines andern im Herzen trägt. Diese Widersprüche sind komisch, und Molière hat alles getan, um uns durch das lange Gespräch mit Chrysalde am Ende des vierten Aktes ihre Komik nochmals zum Bewußtsein zu bringen. Dennoch wird sich der Leser eines wehmütigen Gefühles nicht erwehren können, und seine Sympathien werden gegen die Absicht des Dichters leicht von der siegreichen Jugend zu dem besiegten Alter abschwenken. Auf der Bühne freilich ist es anders. Da ist es nicht schwer, die Komik in Arnolphes Charakter bis zum Ende festzuhalten. Es wäre durchaus verkehrt, die Gestalt tragisch darzustellen, wie es von einzelnen Schauspielern geschehen ist. Mag Arnolphe auch eine reichere Natur und ein vornehmerer Mensch als Sganarelle sein, er steht zum Schlusse wie dieser als der Betrogene da. Molière, der die

Rolle mit großem Erfolge gab, tat gewiß alles, nicht um die fühlenden Herzen, sondern um die Lacher auf seine Seite zu bringen.

Arnolphe beherrscht die Komödie. Mit Ausnahme von drei Szenen befindet er sich beständig auf der Bühne, so daß alle andern Personen schon räumlich gegen ihn zurücktreten. Horace geht über den typischen Liebhaber nur wenig hinaus, aber er ist flott und frisch gezeichnet. Mehr bedarf es in diesem Falle nicht. Er siegt ja nicht durch seine Persönlichkeit, sondern nur durch seine Jugend. Verlieben kann sich ein jeder, und wenn er verliebt ist, einem Mädchen zärtliche Worte zuflüstern und Küsse geben. Darauf beschränkt sich seine Aufgabe. An Agnes hat man das Übermaß der Naivität getadelt, doch derselbe Vorwurf ließe sich gegen Miranda in Shakespeares „Sturm“ erheben. Die Voraussetzung, auf die es in beiden Stücken ankommt, eine völlige Abgeschlossenheit von der Welt, gibt es in der Wirklichkeit nicht, sie beruht nur auf einer poetischen Wahrscheinlichkeit; und Wesen, die keine Rücksichten der Kultur kennen, bleiben immer bis zu einem gewissen Grade Fiktion. Agnes ist das völlig unverkünstelte Naturkind. Gerade darum kann die Liebe beim ersten Anblick Horaces so gewaltig auflohen, daß jede andere Regung verstummt. Vorwürfe macht ihr der Vormund! Was kann sie dafür, daß ihr Herz spricht, „läßt sich verscheuchen, was uns glücklich macht?“ Die Ausgaben für ihre Erziehung? Der Liebhaber wird sie auf Heller und Pfennig ersetzen. Dankbarkeit? Davon weiß ein leidenschaftlich entflammtes Gemüt nichts. Diese durch kein anderes Gefühl gehemmte Liebe verleiht ihr Mut, Kraft und Verstand. Sie kennt keine Furcht mehr. Ohne Bangen legt sie dem Vormund, der sie sonst wie ein Kind schulmeisterte und auch jetzt noch mit Schlägen bedroht, das Geständnis ihrer Neigung ab. Sie ist zum Weibe erwachsen, stark und unbesiegbar in der Leidenschaft ihres Herzens, während Arnolphe unter dem Einfluß des Gefühles schwächer und schwächer wird. Hier stimmt Molières Auffassung mit der Shakespeares überein. Bei beiden Dichtern erscheint die Liebe als eine Minderung der männlichen, als Mehrung der weiblichen Energie. Auch

die Diener weichen in der „Frauenschule" von der hergebrachten Schablone ab. Schon daß der Kavalier ohne Lakaien auftritt, daß kein Mascarille die Liebesintrige leitet, ist eine Neuerung. Und wie weit sind Alain und Georgette von dem italianisierenden Typus verschieden, in dem die Kunst der Dichter noch vor wenigen Jahren ihr höchstes Ziel fand? Es sind derbe Landleute, die die ganze Tölpelhaftigkeit der Provinz nach der Hauptstadt mitgebracht haben. Lafontaine hatte wirklich Recht:

> Jodelet ist abgesetzt,
> und es gilt als Losung nur,
> treu zu bleiben der Natur!

Was ist nun die Tendenz des Lustspieles? Daß alte Männer keine jungen Mädchen freien sollen? Daß die Liebe ein ausschließliches Recht der Jugend ist? Das scheint unmöglich, nachdem die „Schule der Ehemänner" uns vor Jahresfrist so schön das Gegenteil bewiesen hatte. Dort liebt und heiratet Leonore einen sechzigjährigen Mann, und dieselben Ansprüche, die Ariste an der Schwelle des Greisenalters erhebt, darf der in den besten Jahren befindliche Arnolphe doch auch machen? Eine solche Tendenz des Dichters ist um so unwahrscheinlicher, als er selbst vor wenigen Monaten eine Frau geheiratet hatte, die zu ihm in dem gleichen Altersverhältnis stand, wie Agnes zu ihrem Vormund. Unmöglich konnte es seine Absicht sein, an einem Schulbeispiel nachzuweisen: meine Ehe muß unglücklich werden. Glaubt man wirklich, daß er über alle Dächer schrie: Seht, ich bin alt, meine Frau ist jung, das kann nicht zueinander passen? Arnolphe besitzt noch die Kraft zu lieben. Nicht weil er älter ist, verfehlt er sein Ziel, sondern weil er es gleich Sganarelle auf einem falschen Wege anstrebt. Bei der Erziehung seiner Braut begeht er trotz seiner überlegenen Klugheit denselben Mißgriff wie der beschränkte Spießbürger. Auch er will der Natur Gewalt antun, und das ist, wie Molière die Menschen sieht, das Unmöglichste und das Ungerechteste von allem. Eine Vergewaltigung der Natur ist es, wenn er seine Macht als Vormund mißbraucht, um Agnes durch

Dummheit und Angst zu einer gefügigen Ehesklavin zu machen, eine noch stärkere Vergewaltigung, wenn er sie, die einen andern liebt, durch Bitten, Versprechungen, ja Drohungen von ihrer echten Empfindung abbringen will. Beide Male muß er zurückgewiesen werden, mag auch sein Herz dabei brechen. Die Natur geht ihren unverrückbaren Gang, und nur im Bunde mit ihr, nicht gegen sie gibt es einen Sieg. In dieser Tendenz setzt die „Schule der Frauen" die der Ehemänner fort, nur daß sie die Vorläuferin durch die Vertiefung des Problemes, das unmittelbar aus den Menschen selbst abgeleitet wird, weit übertrifft. Was dort keimte, ist zur Blüte gelangt. Die erste Charakterkomödie war geschaffen, das moderne Lustspiel begründet, die Kunst mit dem Stande vereinigt, der auf geistigem Gebiete die Führung übernahm, dem Bürgertum. Die „Schule der Frauen" eröffnet eine neue Epoche, zugleich versetzt sie der bisherigen „schönen" Komödie mit den verwickelten Intrigen und den großartigen Sentiments den Todesstoß.

Nur in einem bleibt sie hinter der „Männerschule" zurück, in der technischen Durchbildung. Zwar einen Mangel an Handlung, wie geschehen ist, kann man ihr nicht vorwerfen. Mag man nun mit Voltaire sagen, das Stück bestehe nur aus Erzählungen, die scheinbar zur Handlung werden, oder mit Lessing, es sei ganz Handlung, obwohl es nur aus Erzählungen bestehe: die Vorgänge sind eben innerlicher Art, die Intrige kann ruhig hinter die Szene verlegt werden, weil nicht sie, sondern die Entwicklung Arnolphes den Gehalt der Komödie ausmacht. Schlecht dagegen hat sich Molière mit der Einheit der Zeit und des Ortes abgefunden. Die Szene stellt den Platz vor Arnolphes Hause dar. Dreimal innerhalb vierundzwanzig Stunden trifft er sich dort zufällig mit Horace, die geheimsten Dinge wie die ehelichen Ermahnungen werden auf der Straße abgehandelt, und nur den Regeln zuliebe muß die von einer Reise heimgekehrte Hauptperson erst mit Chrysalde philosophieren, Besucher abfertigen und Agnes zu sich herausrufen lassen, ehe er daran denkt, sein Haus zu betreten. Die Natürlichkeit leidet darunter. Noch unerfreulicher ist der

Schluß. Freilich im siebenzehnten Jahrhundert gab es keinen Weg, die unbeschränkte Macht eines Vormundes zu brechen, als durch das bessere Recht des Vaters. Molière befand sich in einer Zwangslage, er mußte Agnes' Erzeuger aus der Versenkung auftauchen lassen. Trotzdem bildet das keine Lösung, sondern der Knoten wird zerhauen. Die Zeitgenossen empfanden das plötzliche Wiedererscheinen eines Totgeglaubten weniger peinlich als wir. Im „Étourdi" (IV, 1) heißt es:

> Gefangene,
> die dann nach fünfzehn oder zwanzig Jahren,
> nachdem man längst sie für verschollen hielt,
> glücklich heimkehren: täglich hört man das;
> ich selber hab' es zehnmal schon erlebt.

Die schlechten Verbindungen hatten die Menschen des siebenzehnten Jahrhunderts an solche Überraschungen gewöhnt. Ging einer nach Amerika, so erhielt man von ihm kaum eine Nachricht, falls er nicht selber heimkehrte. Im Mittelmeer herrschten die Barbaresken, die die Christen raubten und in die Sklaverei verhandelten, wie den heiligen Vincenz von Paula und den Dichter Regnard, einen Nachfolger Molières, die beide längere Zeit in türkischer Haft verbrachten. Konnten sie fliehen oder endlich das Lösegeld beschaffen, so kamen solche Gefangene oft erst nach Jahren in das Vaterland zurück. Das Mittel war möglich, und das entschuldigt Molière bis zu einem gewissen Grade, trotzdem bleibt die unvorhergesehene Wiederkehr eines Verschollenen ein schlechter Theatercoup, mit dem die Italiener ihre unlösbaren Intrigen übers Knie brachen. Dort mag er durchgehen, aber in dem realeren französischen Lustspiel durfte er nicht Verwendung finden. Die Lösungen sind immer die schwächste Seite unseres Dichters, sei es, daß er zu rasch dem Ende zustrebte, daß er über neuen Plänen die Lust an dem alten verlor, oder sei es, daß hier wirklich ein Mangel seiner Begabung vorliegt.

Von der Aufführung sei noch bemerkt, daß sie sich zu einem vollen Erfolg gestaltete. Molière spielte, wie schon erwähnt, die Hauptrolle, Mademoiselle de Brie die Agnes und la Grange den

Horace, während die kleineren Rollen der Diener wohl in den Händen Brécourts und Frau la Granges ruhten. Noch im März, also nach zweimonatlichen ununterbrochenen Vorstellungen, warf die „Frauenschule“ an manchen Tagen zwölf- bis vierzehnhundert Livres ab, Einnahmeziffern, die sonst nur besonders aussichtsreiche Premièren erzielten. Schon nach vierzehn Tagen ließen der König und die Königin sich das Stück vorspielen und amüsierten sich außerordentlich. Ihr Beispiel erregte Nacheiferung. Die vornehmsten Häuser luden die Schauspieler des Palais-Royal ein, so daß mehrfach die Aufführungen des städtischen Theaters ausfallen mußten. Als das Werk im März 1663 im Druck erschien, durfte es der Dichter der jugendlichen Gemahlin seines Protektors widmen, Henriette von England, einer seiner eifrigsten Gönnerinnen. Molière besaß Grund zu triumphieren; leider wurde ihm die Freude an dem Erfolg durch andere Ereignisse schwer getrübt.

In den beiden Komödien, die in diesem Kapitel besprochen sind, handelt es sich um die Verbindung eines älteren Mannes mit einem sehr jungen Mädchen. Der Gedanke beschäftigte den Dichter in dieser Zeit offenbar besonders stark. Kein Wunder, er sollte ja in seinem eigenen Leben zur Wirklichkeit werden. Wir kommen zu dem traurigsten Abschnitt in Molières Dasein, zu seiner Ehe. Sie fällt zwischen die „Schule der Ehemänner“ und die „Schule der Frauen“. Bereits um Ostern 1661 forderte er einen doppelten Anteil an den Einnahmen der Truppe, ein Zeichen, daß er sich schon damals mit dem Gedanken an eine Heirat trug, und zwar mit einer Dame, die dem Theater als Mitglied beitreten sollte. Jedoch die Ausführung ließ aus unbekannten Gründen noch lange auf sich warten. Erst am 14. Februar des nächsten Jahres kündigte der Dichter nach einer Vorstellung in einem Privathause den Schauspielern seinen endgültigen Entschluß an und wenige Tage später konnte la Grange in sein Register eintragen: „M. de Molière heiratet Armande-Claire-Élisabeth-Grésinde Béjart am Fastnachtsdienstag 1662“. Die Bemerkung ist

vermutlich erst verspätet niedergeschrieben, sonst hätte der gewissenhafte Chronist sich nicht im Tage irren können, denn in Wirklichkeit fand die Vermählung schon am Montag vor Fastnachten statt, am 20. Februar. Molière zählte damals vierzig Jahre, er stand also in dem Alter von Sganarelle und Arnolphe, die er beide bei ihren Heiratsversuchen so kläglich scheitern läßt. Ein bewegtes Leben lag hinter ihm, seine Gesundheit war wohl nie die stärkste gewesen, und in der älteren Béjart und Mademoiselle de Brie weilten zwei Zeuginnen seiner ungezügelten Jugend in unmittelbarer Nähe. Trotz aller dieser Bedenken wagte der Dichter den Schritt und schloß die neue Verbindung. War es ein Bedürfnis nach Ruhe, der Wunsch nach einer friedlichen Häuslichkeit oder bestimmte ihn die Sehnsucht nach Kindern, die sein liebebedürftiges Herz empfand? Solche Gründe mögen mitgewirkt haben; ausschlaggebend aber war, soweit wir urteilen können, eine wirklich echte Leidenschaft, die die Seele des Dichters erfüllte. Dadurch unterscheidet er sich sowohl von Arnolphe und Sganarelle, die zunächst wenigstens ihre Wahl nur aus Berechnung treffen, als auch von dem erfolgreicheren Ariste, der für seine Leonore nur eine ruhige Zuneigung und Freundschaft empfindet. Wie jener wußte Molière wohl, daß seine Jahre und die seiner Braut nicht zusammenstimmten, aber sicher dachte er nicht wie er (Schule der Ehemänner I, 2):

> Wenn dann viertausend Taler sichrer Rente,
> gefäll'ge Sorg' und große Zärtlichkeit
> in diesem Bund nach ihrer besten Einsicht
> den Unterschied des Alters auszugleichen
> vermögen, — wohl, so nimmt sie mich; wo nicht,
> wähle sie einen andern.

Das hätte dem Dichter nicht genügt. Er liebte und wollte von ganzem Herzen wieder geliebt werden. Trotz allen Ungemaches scheint die Leidenschaft bis zu seinem Tode nicht von ihm gewichen zu sein, und durch diese volle, große Empfindung hoffte er die Kluft zu überbrücken, die ihn von der Erwählten trennte, nicht durch verstandes-

mäßige Überlegung und eine kühle Hochachtung. In diesem Punkt spiegelt nicht Ariste, sondern der leidenschaftlich entflammte Arnolphe des zweiten Teiles der „Frauenschule" des Dichters Gefühle wider.

Wer aber war die von ihm ersehnte Braut, Armande Béjart, deren Name unter den zahlreichen Mitgliedern dieser eng mit Molière verknüpften Familie bisher noch nicht aufgetaucht ist? Das Register der Pfarre von Saint-Germain-l'Auxerrois, wo die Ehe geschlossen wurde, und ebenso der vorher aufgesetzte Heiratskontrakt geben eine klare Antwort. Armande erscheint dort als Tochter des verstorbenen Joseph Béjart und seiner Ehefrau Marie Hervé. Als Zeugen dienen in beiden Fällen Molières Vater und sein Schwager Boudet, die verwitwete Mutter der Braut und ihre beiden Geschwister Louis und Madeleine. Auch bei Armandes zweiter Vermählung, als sie nach dem Tode des Dichters dem Schauspieler Guérin die Hand reichte, wird derselbe Personenstand angegeben. Er findet eine indirekte Bestätigung in dem Erbverzicht, den Marie Hervé 1643 nach dem Ableben ihres Gatten in ihrem und ihrer Kinder Namen ablegte. Dort tritt sie nicht nur als Vertreterin der vier uns bekannten Geschwister Béjart auf, sondern auch einer neugeborenen, noch ungetauften Tochter. Das wäre also Armande. Bei dem Eheschlusse zählte sie danach neunzehn Jahre, ein Alter, das mit dem in dem Heiratsvertrag angegebenen ungefähr übereinstimmt. Freilich heißt es 1700 in dem Sterberegister, sie sei als Fünfundfünfzigjährige verschieden, wäre also erst 1645 geboren, doch ist dieser Eintrag nicht unbedingt beweiskräftig. Es kam häufig vor, daß die Leute, zumal in vorgeschrittenen Jahren, ihr eigenes Alter nicht kannten, wie z. B. Sganarelle in der „Erzwungenen Heirat", der auf die Frage nach seiner Lebenszeit einfach erwiderte: „Denkt man überhaupt an so etwas?" Nach den amtlichen Urkunden könnte es keinem Zweifel unterliegen, daß Armande die Tochter Marie Hervés und Schwester Madeleine Béjarts ist. Und dennoch sind berechtigte Bedenken vorgebracht worden. Der Personenstand wurde im siebenzehnten Jahrhundert nicht mit der Sorgfalt

von heute aufgenommen, besonders der Erbverzicht von 1643 enthält nachweislich zwei schwere Irrtümer, die seine gesamte Zuverlässigkeit in Frage stellen, ja den Verdacht einer Fälschung wachrufen. War diese aber einmal geglückt, so ging sie mit Notwendigkeit in alle amtlichen und kirchlichen Schriftstücke über, die sich auf die Person Armandes beziehen. Schon bei Lebzeiten Molières scheint es die allgemeine Überzeugung gewesen zu sein, daß seine Frau nicht die Schwester, sondern die Tochter Madeleine Béjarts war. Die Behauptung findet sich nicht nur im Munde von Feinden und Verleumdern wie Montfleury, nicht nur in Pamphleten wie „Élomire hypocondre“ und der „Fameuse Comédienne“, sondern auch Boileau hat ihr Ausdruck gegeben. Der Vorwurf verdichtete sich sogar dahin, Molière habe sein eigenes uneheliches Kind geheiratet. Nach dem Tode des Dichters wagte ihn ein gewisser Guichard, ein Intendant der Bauten, 1676 öffentlich auszusprechen; jedoch auf Armandens Betreiben wurde er bestraft und mußte Abbitte in demütigster Form leisten. Die Richter müssen sich also überzeugt haben, daß die Anschuldigung des Inzestes unbegründet war. Ein solches Verbrechen ist auch mit Molières Person, seiner Lebensführung und seinen Anschauungen unvereinbar. Mit Recht bedauert Voltaire, daß manche Leute sich überhaupt die Mühe genommen haben, diesen Vorwurf zu widerlegen. Mit der unerfreulichen Möglichkeit, daß er die Tochter seiner ehemaligen Geliebten geheiratet hat, muß aber gerechnet werden.

Die Ansicht herrschte allgemein, bis im vorigen Jahrhundert die oben erwähnten Urkunden aufgefunden wurden, und wird noch heute von gewissenhaften Schriftstellern vertreten. Die 1590 geborene Marie Hervé hatte 1643 ein Alter erreicht, in dem die Geburt eines Kindes zwar nicht unmöglich, aber äußerst unwahrscheinlich ist. Zwar stehen auch ihre Jahre nicht ganz fest, und nach der abweichenden Angabe eines Epitaphs könnte sie zu der fraglichen Zeit erst sechsundvierzig Jahre gezählt haben. Armande erhielt von ihrer Mutter bei der Heirat eine Mitgift von zehntausend Livres, während zwei Jahre später ihre Schwester

Geneviève bei derselben Gelegenheit nicht einen Pfennig bekam. Da Marie Hervé kein Vermögen besaß, so nimmt man an, daß das Geld von Madeleine stammte, die auch in ihrem Testament Armande besonders begünstigte. Daß eine wohlhabende Frau eines ihrer Geschwister letztwillig besser als die andern stellt, erscheint nicht auffällig, auch nicht, daß sie nur der einen Schwester eine Mitgift gewährt, zumal da Geneviève als Sozietärin des Theaters erhebliche eigene Einnahmen besaß; verdächtig ist nur die Verschleierung der Schenkung, die unter der Deckadresse der Mutter erfolgt. Von anderer Seite wird dagegen eingewendet, die Mitgift stamme überhaupt nicht von seiten der Béjarts, sondern sei eine verkappte Morgengabe des Bräutigams. Die Erklärung erscheint unglaubhaft. Molière setzte seiner Frau offen viertausend Livres aus, wozu also das umständliche Scheinmanöver bei den weiteren zehntausend? Es steht fest, daß Madeleine 1638 einer unehelichen Tochter das Leben gab, jedoch kann diese nicht mit Armande identisch sein. Das Alter stimmt nicht, außerdem hieß sie Françoise und wurde offiziell als Kind der unverheirateten Béjart und des Baron de Modène angemeldet. Bei ihrem Wandel und ihren freien Ansichten kann dasselbe Unglück Madeleine im Jahre 1643 widerfahren sein, und damals, meint man, wäre ihre Mutter für sie eingesprungen, hätte die Geburt auf sich genommen und das neugeborene Mädchen als das ihre und das ihres kürzlich verstorbenen Gatten ausgegeben. Die Gründe, die für diese angebliche Unterschiebung vorgebracht werden, sind schwach. Marie Hervé wollte ihrer Tochter die Schande ersparen. Das hätte Sinn bei dem ersten, nicht bei dem zweiten unehelichen Kinde gehabt. Außerdem war Madeleine die letzte, die ihre Fehltritte verbarg; in ihrem Charakter lag vielmehr eine freimütige Offenheit, ja prahlerisches Zurschaustellen ihrer Verirrungen. Sie soll sich Hoffnungen gemacht haben, Modènes Frau zu werden, und dieser durfte angeblich von der zweiten Geburt nichts erfahren. Auch das klingt wenig wahrscheinlich. Der Edelmann war verheiratet, und zwar mit einer Dame, von der er sich schon ihrer vornehmen Beziehungen wegen

sicher nicht scheiden ließ. Sie starb erst 1649. Außerdem hätte Modènes Zartgefühl, nach allem, was wir von ihm wissen, an solchen Kleinigkeiten keinen Anstoß genommen. Die Täuschung soll in Molières Interesse erfolgt sein. Jean Poquelin hätte in seiner achtbaren Familie keine unehelich geborene Schwiegertochter geduldet. Der Grund wäre 1662 berechtigt gewesen, nicht aber zwanzig Jahre früher, wo kein Mensch an diese Verbindung denken konnte. Ein Taufeintrag Armandes ist trotz angestrengtester Nachforschung bis heute noch nicht gefunden, aber auch er würde den langwierigen Auseinandersetzungen kein Ende bereiten, da, falls eine Fälschung vorgenommen wurde, diese sich schon in dem ersten und wichtigsten Dokument finden muß. Eine Kindesunterschiebung scheint bei den engen Wohnungsverhältnissen des alten Paris, bei dem dichten Zusammenleben der Nachbarn kaum durchführbar, aber die Béjarts besaßen ein kleines Anwesen außerhalb der Stadt, und wenn sie ein derartiges Vergehen planten, so zogen Mutter und Tochter sich natürlich zur rechten Zeit auf den sicheren Schauplatz zurück. Der Erbverzicht ist von acht angesehenen Männern unterschrieben, teilweise Juristen und nahen Verwandten der Familie. Soll man glauben, daß auch diese betrogen wurden oder daß sie sich zu Mitwissern und Mithelfern bei einem so gefährlichen Unternehmen hergaben? Ludwig XIV übernahm später die Patenstelle bei Molières ältestem Sohn, sicherlich nicht ohne genaue Prüfung der heikeln Angelegenheit, aber auch er kann durch falsche Urkunden getäuscht worden sein. Der Dichter selbst braucht das Geheimnis nicht gekannt zu haben, aber selbst wenn er es wußte, war er durch Rücksichten auf die befreundeten Béjarts zum Schweigen, ja sogar zur Unterstützung der Unwahrheit gezwungen. Es lohnt nicht, alle Gründe und Gegengründe dieses endlosen Streites vorzutragen. Ströme von Tinte sind vergossen worden, ohne ein sicheres Ergebnis zu erzielen. Das vorhandene Material reicht weder in der einen noch in der andern Richtung zu einem zwingenden Beweise aus; ein Zweifel wird immer bleiben, ob Armande die Tochter oder die Schwester Madeleine Béjarts war. Nur das eine sei

noch bemerkt, daß, wie die Frage zurzeit steht, kein Richter es wagen dürfte, die Unechtheit der Urkunden auszusprechen, die die Mutterschaft Marie Hervés dartun. Man muß mit der Möglichkeit rechnen, daß es gerade ihr vorgerücktes Alter war, die erstaunliche Tatsache, daß die Dreiundfünfzigjährige noch ein Kind zur Welt brachte, die das ganze Unheil angestiftet und die unbegründeten Gerüchte hervorgerufen hat. In unsern Tagen haben wir ja etwas Ähnliches erlebt. Selbst wenn Molière nur die Schwester seiner Geliebten geheiratet hat, so ist der Vorgang unerfreulich genug, zwar kein moralischer Schandfleck auf seinem Charakter, aber doch eine Handlung, die dem feineren Empfinden widerstrebt.

Von Armandes Jugend wissen wir nur wenig. Das Pamphlet, die „Fameuse Comédienne" erzählt, sie sei in der Provinz Languedoc bei einer vornehmen Dame aufgewachsen. Das ist für die Zeit, da die Truppe sich im Süden aufhielt, sehr wahrscheinlich, man wird das kleine Kind kaum auf allen Wanderzügen mitgeschleppt haben. Doch scheint sie 1653 zu ihren Geschwistern und der Schauspielergesellschaft gestoßen zu sein. In jenem Jahr wird bei einer Vorstellung in Lyon unter den Künstlern eine Mademoiselle Menou erwähnt, die eine Rolle von vier kleinen Versen sprach. Das könnte Armande gewesen sein. Ungewöhnlich war es nicht, daß die Angehörigen, ja sogar die Dienstboten der Komödianten aushalfen und in Stücken mit zahlreichen Personen mitwirkten. Die zehnjährige Béjart, vermutlich ein frühreifes Theaterkind, war dazu sicher befähigt, und als Nereide konnte auch ihre jugendliche Erscheinung nicht stören. In einem undatierten Brief Chapelles taucht diese Mademoiselle Menou wieder auf. Aus den Worten, in denen das Schreiben ihre Schönheit rühmt, geht hervor, daß sie damals in der ersten Jugend stand, daß Molière ihr sehr zugetan war und mit Eifer und Liebe ihre Bildung überwachte. Die Vermutung, daß Armande und Mademoiselle Menou identisch sind, wird dadurch zur Gewißheit. Wir sehen, daß die Frage der Mädchenerziehung, die der Dichter in zwei Stücken behandelte, für

ihn ein persönliches Interesse besaß. Die Grundsätze Aristes (Schule der Ehemänner I, 2) waren seine eigenen,

> daß man die Jugend lachend unterrichten,
> mit großem Sanftmut ihre Fehler tadeln
> und ihr die Tugend nicht verleiden soll.
> . . . . Ich hab ihr nie verwehrt,
> an Bällen sich, am Schauspiel, an gewählter
> Gesellschaft, an Konzerten zu erfreu'n:
> Das alles, mein' ich, sei sehr wohl geeignet,
> Geist und Verstand der Jugend auszubilden.
> Sie findet Freud' an Kleidern, Band und Spitzen.
> Was schadet's? Ihrem Wunsche füg' ich mich.
> Das sind Behaglichkeiten, die man gern,
> wenn man das Geld hat, jungen Mädchen gönnt.

Die Behandlung war mild, vielleicht zu mild, und Molière konnte später nicht mit Ariste sagen, er habe seine Nachsicht nicht zu bereuen gehabt. Wann die väterliche Fürsorge einem leidenschaftlicheren Gefühl Platz machte, entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht dachte der Dichter schon bei der Erziehung des Kindes an eine spätere Heirat, vielleicht konnte er mit Arnolphe (Frauenschule IV, 1) sprechen: ich habe

> sie mit so viel Zärtlichkeit
> so sorglich mir erzogen, sie als Kind
> ins Haus geführt, die schönste Zukunft mir
> geträumt, mein Herz an ihrem jungen Reiz
> erfrischt und dreizehn Jahre lang gehofft,
> sie mir heranzubilden.

Endlich kam die Ehe zustande. Nach Grimarest soll Madeleine den heftigsten Widerspruch erhoben haben, ja Molière und Armande hätten ihre Vermählung mehrere Monate vor der älteren Schwester geheim gehalten, bis die junge Frau durch einen Gewaltstreich die öffentliche Ankündigung erzwang. Das klingt nach Theater. Madeleine zählte damals vierundvierzig Jahre, ihre Beziehungen zu dem Dichter hatten wohl längst aufgehört und selbst wenn sie die Mutter Armandes war, sträubte sich ihr

lares moralisches Empfinden gegen die Verbindung vermutlich nicht. Wenigstens mit ihrem einstigen Verehrer Modène, der das beging, was Molière zur Last gelegt wird, der wirklich die Tochter einer seiner vielen Geliebten heiratete, blieb sie trotzdem eng befreundet. Die „Fameuse Comédienne“ weiß sogar, daß sie Armandes Verbindung begünstigte, allerdings aus dem unedlen Motiv, um den Einfluß der de Brie auf den gemeinsamen Freund und Direktor zu brechen.

Unter verheißungsvollen Auspizien wurde die Ehe des Dichters nicht geschlossen, sie scheint denn auch von Anfang an unglücklich gewesen zu sein. Das beweisen die fortwährenden Wohnungsveränderungen der Neuvermählten. Bald hausen sie für sich allein, bald ziehen sie wieder mit der übrigen Familie zusammen. Es ist ein unstetes Hin- und Hertasten, ein Zeichen, daß sie sich nicht behaglich fühlten und nirgends Ruhe finden konnten. Nach Jahren und Charakterveranlagung war die Verbindung zu ungleich. Molière war nervös, reizbar, aufgerieben durch die Arbeit und die Verantwortung, die auf ihm lastete. Die junge Frau verstand oder versuchte es vielleicht nicht einmal, ihm eine behagliche Häuslichkeit zu schaffen. Sie war kokett und egoistisch, und nach der vorteilhaften Heirat kam der Hochmut über sie. Sie wollte eine Rolle spielen, da ihr die große Welt verschlossen blieb, wenigstens in der der Schminke und der Galanterie. Sie ließ sich von den vornehmen Theaterbesuchern den Hof machen, war bemüht, durch Luxus und Toilette zu glänzen und die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Molières Liebe war eifersüchtig und mußte einer Frau gegenüber eifersüchtig sein, deren Charakter keine Sicherheit für ihre Treue bot. Der Kulissenklatsch sagte ihr bald alle möglichen Abenteuer nach, und Armande, die sich keiner wirklichen Schuld bewußt war, scheint nichts getan zu haben, um die Besorgnisse ihres Gatten zu zerstreuen; im Gegenteil, je mehr er mahnte, desto freier ließ sie sich gehen und desto kecker forderte sie die Verleumdung heraus. Ob sie die letzten Grenzen überschritt und den Dichter wirklich betrog, unterliegt berechtigten Zweifeln. Anspielungen auf ihre Untreue tauchen schon

im Jahre 1663 auf, also bereits in der ersten Zeit dieser unglücklichen Verbindung, doch finden sie sich in wenig zuverlässigen Streitschriften, die Molière das Schlimmste nachsagen wollen. Ebenso unglaubwürdig ist die „Fameuse Comédienne“, die schon für das Jahr 1664 mehrere Liebhaber Armandes mit Namen anführt und die erste Vorstellung der „Prinzessin von Elis“ als den Zeitpunkt ihres endgültigen Falles angibt. Auch der Intendant Guichard, der 1676 die Anschuldigung des Ehebruches offen aussprach, ist kein einwandfreier Zeuge. Es mag sein, daß es sich bei Armandes Verfehlungen nur um böswillige Verleumdungen handelt, die sich ja leicht an eine Bühnenkünstlerin herandrängen und durch den allgemeinen schlechten Ruf der damaligen Komödiantinnen hervorgerufen wurden; immerhin verdient es Beachtung, daß ein gewissenhafter Schriftsteller wie Tralage sie als eine ausgehaltene Dirne bezeichnet, und daß ein genauer Kenner der Theaterwelt sie und Baron unter den liederlichen Schauspielern an erster Stelle erwähnt. Es genügte schon, daß ihr Leumund durch ihre eigene Schuld der denkbar schlechteste war und daß man ihr das Schlimmste zutraute, um die Eifersucht ihres Gatten zu erregen und die letzten zehn Jahre seines Lebens zu vergiften. Auch Armande hat Verteidiger gefunden. Es mag ihnen gelingen, den Vorwurf des Ehebruches zum Verdacht herabzumindern, die Frau bleibt noch immer hinreichend belastet. Sie war eine herzlose, putz- und gefallsüchtige Egoistin, in keiner Weise des Platzes an der Seite eines Mannes wie Molière würdig. Er selbst scheint sich später Vorwürfe wegen seiner Eifersucht gemacht zu haben, die den ersten Keim zu der ehelichen Zwietracht legte, aber die Schuld fällt auf Armande. Gegen den Dichter läßt sich nur das eine sagen: der große Menschenkenner befand sich in einer unseligen Verblendung, als er diese Frau erwählte, ja überhaupt heiratete. Wer das Höchste schaffen will, muß allein stehen. Dante und Shakespeare wußten das und lebten trotz ihrer Ehe in „unbehaustem, freiem Stand“. Molières Herz war zu weich. Er sehnte sich nach Ruhe, nach häuslichem Behagen, nach dem jungen

Weibe, in dessen Armen er selbst eine zweite Jugend zu finden hoffte. Er hat es schwer gebüßt, daß er nicht nur der Kunst, sondern auch seinem persönlichen Glücke nachjagte.

Besser als in der Rolle der ehelichen Genossin mochte Armande als Künstlerin das Ideal ihres Mannes verwirklichen. Mit Ausnahme der kleinen Partie, die sie als Mademoiselle Menou übernahm, hat sie vor ihrer Ehe die Bühne nicht betreten. Ihre erste größere Leistung bildete die Elise in der „Kritik der Frauenschule". Das Béjartsche Theaterblut rollte in ihren Adern und schon nach kurzer Zeit errang sie eine führende Stelle unter den weiblichen Mitgliedern der Truppe. Als Prinzessin von Elis riß sie die Zuschauer hin, allerdings mehr durch ihre Erscheinung als durch ihre Begabung. Einen vollen künstlerischen Erfolg erzielte sie im „Misanthrop", in „Psyche" und im „Eingebildeten Kranken". Sie und la Grange verkörperten ein Liebespaar von berückendem Reiz. Ein Zeitgenosse schwärmt von beiden: „Sie zeichnen sich durch vollkommene Natürlichkeit aus. Wenn man sie einmal gesehen hat, kann man keinen anderen Darsteller derselben Rolle vertragen. Sie rufen eine vollständige Illusion hervor. Ihr stummes Spiel ist so richtig und ausdrucksvoll, so fein und pathetisch zugleich, daß es ganze Tiraden anderer aufwiegt. Nie vergessen sie die Situation, in der sie sich befinden, nie lassen sie ihre Blicke aus Langeweile oder Koketterie in den Zuschauerraum schweifen; ihr Spiel dauert noch, wenn ihre Rolle zu Ende ist. Sie machen sich nie unnütz auf der Bühne und spielen ebenso gut, wenn sie hören als wenn sie sprechen. Vor dem Auftreten sorgen sie für ihre äußere Erscheinung, aber sobald sie auf den Brettern stehen, denken sie nicht mehr daran. Wenn die Molière manchmal eine Kleinigkeit an ihrer Frisur zurecht macht, an ihren Bändern oder Juwelen ordnet, so liegt in diesem Benehmen eine wohl überlegte, aber doch natürliche Satire. Dadurch macht sie die Frauen lächerlich, die sie spielt. Jedoch alle diese Vorzüge würden weniger Eindruck machen, wenn ihre Stimme nicht so ergreifend wäre." Armande konnte singen und

verstand das Italienische, wenigstens so weit, als es für die Musik notwendig war. Ihre Erscheinung muß nach allen Berichten von unparteiischen Zeitgenossen äußerst reizvoll gewesen sein, allerdings keine regelmäßige, klassische Schönheit, aber pikant, graziös, einschmeichelnd und von gewinnender Liebenswürdigkeit. Molière hat im „Bürgerlichen Edelmann“ (III, 9) seine Frau selber geschildert. Die Beschreibung, die dort der Liebhaber Cléonte und der Diener Covielle von Lucile entwerfen, gibt das Bild der darstellenden Künstlerin wieder:

Cléonte: Schildere sie mir und hebe ja alle ihre Fehler hervor.

Covielle: Erstens hat sie kleine Augen!

Cléonte: Freilich ihre Augen sind klein; aber sie sind voll Humor; sie glänzen und funkeln wie keine anderen, es sind die reizendsten Augen, die man sehen kann.

Covielle: Ihr Mund ist groß!

Cléonte: Ja, aber er hat eine Grazie, die jedem andern Munde fehlt. Dieser Mund flößt, wenn man ihn nur ansieht, heißes Verlangen ein; er ist so süß, so liebreizend wie kein anderer auf der Welt.

Covielle: Ihre Figur — groß ist sie nicht.

Cléonte: Nein, aber hübsch, geschmeidig, zierlich.

Covielle: Sie hat sich eine gewisse Nachlässigkeit in ihren Manieren und ihrem Sprechen angeeignet . . . .

Cléonte: Ja, aber wie anmutig steht ihr das alles! Ihr ganzes Wesen hat etwas Verführerisches, und ich weiß nicht, welch zauberhafter Reiz sich in das Herz eingeschlichen.

Covielle: Ihr Geist . . . .

Cléonte: Ach, Covielle, den wirst du ihr doch nicht absprechen? Sie besitzt den allerfeinsten, den schärfsten Verstand, den man haben kann.

Covielle: Ihre Unterhaltung . . . . .

Cléonte: Ihre Unterhaltung ist entzückend.

Covielle: Sie ist immer ernsthaft!

Cléonte: Willst du lieber eine so recht ausgelassene, immer gleich aufgeräumte Lustigkeit? Und kennst du etwas Widerwärtigeres als Frauen, die bei jeder Gelegenheit lachen?

Covielle: Aber Ihr könnt nicht leugnen, daß sie die launenhafteste Person von der Welt ist?

Cléonte: Ja, sie hat Launen, das gebe ich zu; aber an den Schönen ist alles schön, und alles erträgt man von den Schönen.

Diese Schilderung stammt aus dem Jahre 1670, als Armande dem Dichter schon die schwersten Enttäuschungen bereitet hatte. Selbst damals fesselte sie ihn noch; wie groß muß seine Leidenschaft gewesen sein, als er sie heimführte!

Das poetische Schaffen vollzieht sich aus einer inneren Notwendigkeit heraus. Es ist kein Zufall, daß die „Schule der Ehemänner" und die „Schule der Frauen" gerade in die Zeit von Molières eigener Heirat fallen. Sie behandeln Fragen, die ihn damals auf das lebhafteste interessierten. Von einer Porträtähnlichkeit der auftretenden Gestalten kann selbstverständlich nicht die Rede sein. Der Dichter spielte den Ariste nicht und ist so wenig mit ihm zu identifizieren wie die kokette Armande mit der wohlerzogenen Leonore. Aber der Optimismus, mit dem der Verfasser in dem ersten Lustspiel den älteren Mann und das junge Mädchen zusammenführt, spiegelt seine eigene hoffnungsvolle Stimmung vor und bei Eingang seiner Ehe wider, während die „Frauenschule" als ein Beweis der nachfolgenden Enttäuschung betrachtet werden muß. Sie erschien zehn Monate nach der Hochzeit auf der Bühne; von einer Untreue der jungen Frau konnte weder damals, geschweige zur Zeit der Entstehung des Werkes schon die Rede sein. Aber daß auf der Verbindung kein Segen ruhte, daß es ihm nicht gelungen war, Armandes Seele zu erobern, darüber konnte der Dichter schon damals nicht mehr im Zweifel sein. Die Gegensätze zwischen beiden waren so tiefe, daß sie sich sofort offenbaren mußten; und was vielleicht an der Wirklichkeit noch fehlte, das ergänzte die vorahnende Phantasie des Dichters, die den Ereignissen vorauseilte. Vergebens trat er mahnend und scheltend, drohend und flehend vor die Geliebte. Sie verstand ihn nicht oder, was noch schlimmer war, sie wollte ihn nicht verstehen, sie freute sich der Macht, die sie über den Gatten besaß, des Zaubers, der seine Sinne unterjochte und den älteren Mann zum willenlosen Sklaven ihrer jugendlichen Reize machte. Damals konnte der Dichter mit Arnolphe (Frauenschule V, 4) die bittere Klage erheben:

Dies Wort und dieser Blick entwaffnen mich
und wecken mir die alte Zärtlichkeit,
die mich vergessen läßt, was sie verbrach.
Seltsam und wunderbar, daß wir so schwach
den Zaubrinnen gegenüberstehen!
Der ganzen Welt sind ihre Tücken kund;
sie sind ja nichts als Laun' und Eigensinn,
ihr Witz verletzt, ihr Geist ist flatterhaft,
ihr ganzes Wesen ohne Kraft und Willen,
treulos im höchsten Grad und trotz dem allen
sind wir die Sklaven dieser Kreaturen.

Man hat Molière den subjektivesten aller Dichter genannt, eine Übertreibung, die nur dann zutrifft, wenn man sich aus seinen Werken einen phantastischen Lebenslauf zusammenfabuliert und aus ihnen die Gefühlswelt des Mannes aufbaut. Molière ist Ariste, sagt der eine; Molière ist Arnolphe, erklärt der andere, oder gar, wie Lindau geistreichelt, er ist Ariste und Sganarelle in einer Person. Mit solchen Behauptungen ist nichts gewonnen, im besten Fall enthalten sie den Gemeinplatz, daß der Dichter die Stimmungen seiner Menschen selbst durchlebt haben muß. Dies trifft aber nicht nur auf Molière, sondern subjektiv auf jeden schaffenden Genius, objektiv auf jede einzelne seiner Gestalten zu. In des Dichters tausendseliger Brust war Raum für die Empfindungen Arnolphes so gut wie für die des Horace oder der Agnes. Er ist nicht der eine oder der andere, sondern das Werk in der Gesamtheit. Alle auftretenden Personen sprechen zum Schluß Meinungen und Gefühle aus, die der Verfasser gehegt und empfunden hat, mag es sich nun um Horaces schwungvolle Liebeserklärungen oder um Arnolphes Enttäuschung handeln. Aber zwischen dem tatsächlichen und dem poetischen Erleben besteht eine weite Kluft. Der Dichter ist nicht der Sklave, sondern der Herr der äußeren Vorgänge. Sie mögen ihm Anregung geben, seinen Seelenzustand beeinflussen, seine Stimmung hervorrufen, aber die Erscheinungsform verleiht den Geschehnissen erst die Phantasie, selbst bei dem „subjektivsten aller Dichter“. Jede Zeile eines Buches kann eine Selbstbeichte sein und braucht

darum doch in keiner Silbe der äußeren Wirklichkeit zu entsprechen.

Ein letzter Ausläufer der Stimmung, aus der die beiden Schulen erwuchsen, ist die „Erzwungene Heirat“ le Mariage forcé, eine derbe Posse in Prosa, die Molière im Januar 1664 auf Befehl des Monarchen lieferte. Bei Hofe wurde sie als dreiaktige Ballettkomödie gegeben und selbst der König trat als Ägypter in einer der Tanzeinlagen auf. Auch in der Stadt spielte man das Stück zunächst in dieser Form, ließ später aber das Ballett weg und zog den Schwank in einen Akt zusammen. Auch für uns haben die höfischen Zutaten keine Bedeutung, sondern nur Molières Wortlaut. Ein Kapitel aus Rabelais' „Gargantua und Pantagruel“ lieferte den wesentlichsten Teil der Handlung. Sie dreht sich wieder um die Verbindung eines älteren Mannes und eines jungen Mädchens, nur wird dieses ernste Thema der beiden voraufgehenden Komödien hier wie in einem nachfolgenden Satyrspiel ins Burleske herabgezogen. Unser Freund Sganarelle hat sein Herz an Dorimene, die Tochter seines Nachbarn Alcantor, verloren und sich mit ihr verlobt. Nachträglich befragt er seinen Freund Geronimo, ob er heiraten soll und da dieser einen zweiundfünfzigjährigen Mann zu alt findet, überwirft er sich mit ihm. Seine Braut gesteht ihm, daß sie ihn nicht liebt und nur zum Mann nimmt, um von der strengen väterlichen Zucht loszukommen und ein freies Leben zu führen. Der ernüchterte Bräutigam trägt seine Bedenken nun zwei Philosophen vor, doch kann er weder von ihnen noch von zwei Zigeunerinnen, die er auch befragt, Auskunft über sein Schicksal in der Ehe erhalten. Erst eine belauschte Unterhaltung zwischen Dorimene und ihrem Liebhaber gibt ihm die Gewißheit, daß er betrogen werden wird. Er will von der Verbindung zurücktreten, doch sein zukünftiger Schwager zwingt ihn durch Prügel, sein gegebenes Wort zu halten.

Diese Handlung ist weder sehr geistreich noch sehr komisch. Ein Mann, der in sein Unglück hineingeprügelt wird, mag er auch Sganarelle heißen und das Mißgeschick nur seiner persönlichen

Feigheit verdanken, macht mehr einen bejammernswerten als lächerlichen Eindruck. Molière fühlte das wohl und suchte die der Hauptsache fehlende Komik durch kleine nebensächliche Tricks und Witze zu ersetzen, die ihm aus der Schule seiner guten Freunde, der Italiener, geläufig waren. Sie machen den Erfolg der Posse aus, wenn sie auch nur Zutaten sind und nicht zur Handlung gehören. Der schlagwütige Bruder muß im Gegensatz zu seiner Handlung mit einer besonders süßlichen Stimme reden, jeden Hieb begleitet er mit einer Liebenswürdigkeit und mit vollendeter Höflichkeit trägt er den Wunsch vor, Sganarelle die Gurgel abzuschneiden. Er „macht eben alles in Güte ab", und das Publikum lacht aus vollem Halse. Noch wirksamer sind die Gestalten der beiden Philosophen, des Aristotelikers Pankratius und des Skeptikers Marphurius. Der erstere ist „in utroque jure doctor, ein Mann von Kapazität, ein Mann, der in allen natürlichen, moralischen und politischen Wissenschaften perfekt ist; ein gelehrter, durch und durch gelehrter Mann, gelehrt per omnes modos et casus, ein Mann, der in superlativo gradu bewandert ist im Gebiet der Fabel, der Mythologie und Geschichte, Grammatik, Poesie, Rhetorik, Dialektik und Sophistik, Mathematik, Arithmetik, Optik, Onirokritik und Physik, Kosmometrie, Geometrie, Specularia und Speculatoria, Medizin, Astronomie, Astrologie, Physiognomik, Metoposkopie, Chiromantie, Geomantie". Mit einem solchen Weltweisen kann man wohl das aristotelische Problem erörtern, ob man die Form oder die Figur eines Hutes zu sagen habe, aber auf die einfache Frage Sganarelles, ob er in seiner Ehe glücklich werden wird, antwortet er mit einem Schwall sinnloser, doch ungeheuer tief klingender Worte. Der philosophische Pedant ist ein Erzeugnis der commedia dell' arte; sein groteskes Auftreten in der „Erzwungenen Heirat" unterscheidet sich nicht von dem Vorbild der Italiener. Die Gestalt besaß nur noch eine bedingte Berechtigung. Zwar die zum sinnlosen Formelkram erstarrte Scholastik mit ihren Syllogismen und Konklusionen a minore und a majore bildete noch eine geistige Macht und noch 1624

verbot das Pariser Parlament alle Anschauungen, die nicht durch Aristoteles approbiert waren, aber zu einer Zeit, wo Descartes und Hobbes lehrten, wurde diese Art des Philosophentumes nur noch auf der Bühne konserviert. Weit moderner und der Wirklichkeit besser entsprechend ist sein Gegner, der skeptische Marphurius. Er zweifelt an allem Bestehenden, es kommt ihm nur so vor, als stehe Sganarelle vor ihm, er glaubt nur, mit ihm zu sprechen, aber sicher ist er nicht. Erst die Prügel, die er mit einem handfesten Stock erhält, überzeugen ihn von der Realität der Dinge. Nun ist es an Sganarelle, den Skeptiker zu spielen und dem Mißhandelten mit seinen eigenen Worten zu beweisen, es scheine ihm nur so, als habe er Schläge bekommen. Natürlich kann dieser zweite Philosoph das eheliche Problem so wenig lösen wie sein Kollege in Aristoteles; das vermag nur das Leben selbst.

Molière spielte natürlich den Sganarelle und Mademoiselle Duparc errang als Dorimene einen hübschen Erfolg. Am Hofe gefiel der Schwank außerordentlich, in der Stadt machte er weniger Glück und blieb immer ein Lückenbüßer, der dann und wann in das Repertoire eingeschoben wurde. Heute besitzt er keine aktuelle Bedeutung mehr, höchstens um die köstlichen Szenen der beiden Philosophen ist es schade, daß sie mit dem sonst wenig glücklichen Stück der Vergessenheit verfallen sind.

Achtes Kapitel

Beginn des Kampfes

Die Jahre 1661 und 1662 sind die glücklichsten im Leben Molières. Seine Ehe warf einstweilen höchstens einen spärlichen Schatten auf sein sonniges Dasein. Mit Ausnahme des „Don Garcia" brachte jedes Stück ihm einen neuen Triumph. Wenn ihn auch die offizielle Gazette, die den Namen des größten französischen Dichters bei seinen Lebzeiten überhaupt nicht erwähnt hat, totschwieg, so konnte die böswillige Mißachtung weder seine Erfolge mindern noch seinen wachsenden Ruhm unterdrücken. Schon damals berichtet ein Schauspieler des Marais, der über den unbequemen Konkurrenten gewiß ein objektives Urteil fällt, er sei als Wunder seiner Zeit gepriesen worden und habe den anderen Theatern ihr Publikum entführt. Selbst ein Gegner zählt im Jahre 1663 Molière zu den erlauchtesten Geistern des Jahrhunderts und feiert ihn als neuen Terenz, in den Augen der Renaissance das höchste Lob, das einem Lustspielverfasser widerfahren konnte. Und ein anderer Schriftsteller preist den Dichter 1668 als die herrlichste Zierde seiner Vaterstadt und den ersten seiner Zeit. An Anerkennung fehlte es nicht. Das Theater des Palais-Royal war nun fest begründet. Durch Mademoiselle Molière, la Thorillière und Brécourt wurde die Truppe auf das beste ergänzt. Der letztere genoß auch als Verfasser von kleinen Possen einen nicht übeln Ruf und gewiß rechnete Molière auf ihn, um sich selbst die beständige Sorge um das Repertoire zu erleichtern. Leider erwies er sich als ein unsicheres Mitglied und schied schon 1664 aus der Gesellschaft wieder aus. Als Ersatz wurde Hubert gewonnen, der letzte Frauendarsteller auf der französischen Bühne.

Da der alte l'Espy etwa gleichzeitig starb, so stellte sich die Zahl der Societäre auf fünfzehn.

Molière selbst besaß jetzt vier Anteile, zwei als Autor, einen als Schauspieler und den letzten für seine Frau. Sein Einkommen mag sich von der Mitte der sechziger Jahre ab auf dreißigtausend Livres belaufen haben, eine Summe, die unter Berücksichtigung des veränderten Geldwertes heute etwa dem Betrag von achtzigtausend Mark entspricht. Seine Lebensweise konnte der Dichter ganz nach seiner Neigung gestalten und sich den Luxus erlauben, den er offenbar liebte, wie es in „Élomire hypocondre" heißt:

> die teuren Möbel, schöne Täfelung,
> die reichen Kronen und wertvollen Schränke,
> die Spiegel, Bilder und die schweren Stoffe,
> die Meisterwerke unserer Webekunst.

Auch Bedienung brauchte er viel, und die Stelle des Kammerdieners soll bei dem leicht erregten Theatermann keine angenehme gewesen sein. Der Dichter machte ein großes Haus und sah vielfach Gesellschaft bei sich. In Paris nahm er den Verkehr mit den alten Freunden aus dem Gassendischen Kreis wieder auf, mit seinem ehemaligen Mitschüler Chapelle, dem Physiker Rouhault und la Mothe le Vayer. Der Maler Mignard blieb ihm auch in der Hauptstadt treu zugetan, und unter den Schauspielern scheint ihm der Italiener Dominique persönlich nahe gestanden zu haben, trotz seiner Harlekinsrolle ein hochgebildeter Mann und Mitglied mehrerer gelehrter Akademien in seiner Heimat. Wichtiger als diese Beziehungen sind die Bande, die Molière mit den großen französischen Dichtern seiner Zeit verknüpften. Daß Lafontaine sich nach der Vorstellung der „Lästigen" für ihn erklärte, ist schon erwähnt. Die „Schule der Frauen" gewann ihrem Verfasser die Freundschaft Boileaus, der dem großen Komiker fernerhin in allen Fährnissen treu zur Seite stand. Er war damals noch nicht der unfehlbare Literaturpapst mit der gewaltigen Allongeperücke, wie er in der Vorstellung, zumal bei uns Deutschen lebt, sondern ein stürmischer Revolutionär, der wuchtige Streiche gegen die Unnatur

und den Ungeschmack der abgelebten akademischen Richtung führte. Molière, Lafontaine und Boileau waren durch gleiche Anschauungen verbunden. Was der Theoretiker in seinen Satiren forderte, das führten die Männer der Praxis aus, der eine auf der Bühne, der andere in Fabeln und Erzählungen, die zu den feinsten Offenbarungen des französischen Geistes gehören. Boileau hat nicht alles gebilligt, was Molière schuf. Sein gewählter Geschmack besaß kein Verständnis für die Posse und mit Bedauern sah er oft, daß der Freund der derben Komik zu große Zugeständnisse machte, daß er „Terenz und Tabarin“ vereinigte, aber der offen ausgesprochene Tadel hat weder die Empfindlichkeit des Dichters gereizt noch die Bewunderung des Kritikers gemindert. Ihre Verbindung bewährte sich in allen Kämpfen gegen preziöse und emanzipierte Weiber, gegen Sprachverderber, Kunstdilettanten und Heuchler, kurz gegen alles, was innerlich verlogen und unwahr war. Boileau hat die volle Bedeutung Molières als erster erkannt. Am Neujahrstage 1663, also noch nicht eine Woche nach der ersten Aufführung der „Frauenschule“, übersandte er ihm den bekannten poetischen Gruß:

Umsonst, daß tausendfält'ger Neid,
Molière, daß die Gehässigkeit
dein wunderbares Werk verhöhne.
An Anmut und an Unschuld reich,
prangt es in ungetrübter Schöne
bis in der Zukunft fernstes Reich.

Voll Nutzen ist's, daß jedermann
in deiner Schule lernen kann
die Wahrheit, die du uns erschlossen.
Ja schön ist alles, alles gut,
wo unter ausgelass'nen Possen
der Sinn der tiefsten Weisheit ruht.

Laß immer deine Neider geifern,
sich allerorten wild ereifern,
daß du allein den Pöbel blendest,
und daß dein Werk an Geiste leer.
Ja, wenn du wen'ger Beifall fändest,
gefielst du freilich jenen mehr.

Dem Kreise gleichgesinnter Freunde schloß sich ein anderer junger Dichter an, Jean Racine. Er hatte die bedrückenden Fesseln einer weltabgekehrten Erziehung durch die Jansenisten von Port-Royal gesprengt und suchte das Leben in vollen Zügen zu genießen. Mit einundzwanzig Jahren brachte er schon dem Marais eine Tragödie und kurz darauf schrieb er ein anderes Drama für das Hotel de Bourgogne, die jedoch beide gleich so vielen Erzeugnissen jugendlicher Begeisterung nicht zur Aufführung kamen. Das Interesse für das Theater mußte den Jüngling mit Molière zusammenbringen, der sich des vielversprechenden Talentes annahm. Trotz des großen Alterunterschiedes standen beide Dichter schon 1663 in regem persönlichen Verkehr und wohnten gemeinsam dem Lever des Königs bei. Wenn diese Verbindung schon nach wenigen Jahren in die Brüche ging, so trifft die Schuld nicht Molière, der als erster ein Drama des noch unbekannten Freundes aufführte und sich dadurch ein Recht auf dessen Dankbarkeit erwarb. Einstweilen blühte die Freundschaft des Viergestirnes, Boileau, Lafontaine, Molière und Racine. Zu ihnen gesellte sich manchmal Chapelle, der Romanschriftsteller und Lexikograph Furetière, sowie der italienische Komponist Lulli mit seinem unerschöpflichen Schatz von Witzen, Späßen und Clownkunststückchen. Ausgelassene Heiterkeit und jugendlicher Übermut herrschten in dem Kreise. Man war Wolf mit Wölfen, wie Racine später schrieb. Man versammelte sich in einem reservierten Zimmer des „Lothringer Kreuzes“ oder in Boileaus Wohnung. Chapelle sorgte dafür, daß der Wein nicht geschont wurde. Bei dem allen Migliedern gemeinsamen Interesse lieferte die Literatur natürlich den wichtigsten Gesprächstoff. Die eignen Erzeugnisse wurden vorgelesen und besprochen, und über die der Gegner, die anspruchsvollen Machwerke der gespreizten Akademiker und die Fadheiten der preziösen Leibdichter, wurde Gericht gehalten. Mit gemeinsamen Kräften brachte man gegen das Oberhaupt der Clique, Chapelain, eine beißende Satire zustande. Beging einer der Genossen selber einen Verstoß gegen die Sprache oder die Logik, so mußte er einige Verse aus der

„Pucelle", dem Epos, mit dem der eingebildete Literaturpapst die Ilias zu übertreffen beabsichtigte, als Buße vorlesen; war der Fehler sehr groß, so konnte er nur durch eine ganze Seite Chapelain gesühnt werden. Das galt als Todesstrafe. Lafontaine hat dem Bunde der vier großen Dichter in der Einleitung seines Romanes „Psyche" ein schönes Denkmal gesetzt. Sie treten dort nach der Sitte der Zeit unter klassischen Namen auf. Der Verfasser nennt sich selbst Polyphile, den Vielliebenden, Racine seines beißenden Spottes wegen Acanthe, den charakterfesten Boileau Ariste und Molière den Lacher Gelaste.

„Diese vier Freunde bildeten eine Art Gesellschaft, die ich eine Akademie nennen würde, wenn sie mehr Teilnehmer gezählt und die Musen ebensosehr wie das Vergnügen berücksichtigt hätte. Vor allem hatten sie jede geregelte Diskussion und alles, was nach akademischem Vortrag schmeckte, verbannt. Wenn sie bei ihren Zusammenkünften genug von ihrem Vergnügen gesprochen hatten und der Zufall sie auf eine wissenschaftliche oder literarische Frage führte, benutzten sie allerdings die Gelegenheit, um darüber zu reden. Nie aber hielten sie sich lange bei einem Gegenstand auf, sondern flogen von einem zum andern wie die Bienen, welche mannigfache Blumen auf ihrem Wege finden. Neid, Mißgunst und Kabale besaßen bei ihnen keine Stätte. Sie verehrten die Werke der Alten, zollten den Dichtungen der Modernen das schuldige Lob, sprachen von ihren eignen Arbeiten mit Bescheidenheit und teilten einander aufrichtig ihre Ansichten mit, wenn einer von ihnen in die Krankheit des Jahrhunderts verfiel und ein Buch verfaßte."

In dem weiteren Verlauf wird von einem Ausflug erzählt, den die vier Freunde gemeinsam nach Versailles unternehmen. Zuerst betrachten sie die Menagerie und die Orangerie. Bei dem Anblick der Palmen erwacht Racines Erinnerung an den Süden, dessen Schönheit er kurz vorher auf einem Besuch bei einem Verwandten in der Languedoc kennen gelernt hatte. Ja, er begeistert sich zu einem Gedicht. Dann geht es in das königliche Schloß, die präch-

tigen Räume werden bewundert und die Gärten durchstreift, bis sich die Wanderer endlich in einer kühlen Grotte niederlassen und Lafontaine mit der Vorlesung seines Romans beginnt. Molière rät ihm, den pathetischen Ton zu vermeiden, einen Tadel, den Boileau als berechtigt anerkennt und dem der Verfasser selber sich beugt. Es sei sein Fehler, Scherz und Ernst zu vermischen. In der weiteren ästhetischen Erörterung stellt Molière die paradoxe Behauptung auf, der gesunde Teil der Menschheit ziehe die Komödie der Tragödie vor; es sei besser zu lachen als zu weinen und sich rühren zu lassen. Natürlich kann der kritische Boileau die Ansicht nicht durchgehen lassen, und es entspinnt sich ein Streit, in dem sachlicher Ernst und geistreicher Witz lebhaft aufeinander platzen, bis die Gegner darin übereinstimmen, es sei nun genug geredet worden. Erst spät am Abend kehrt die kleine Gesellschaft nach Paris zurück. Solche Tage konnten Molière über manche Bitterkeit des Lebens hinweghelfen. Die Liebe der Freunde bot ihm eine Stütze in dem Sturm, der mit der „Schule der Frauen“ über ihn hereingebrochen war.

Schon Boileaus Gedicht sprach wenige Tage nach der ersten Aufführung von den Neidern und Verleumdern, die dem erfolgreichen Lustspiel erwuchsen, und der Reimchronist Loret nannte es um dieselbe Zeit

> ein Werk, dem Feinde rings erstehn.
> Und dennoch will es jeder sehn,
> denn niemals vorher macht' ein Stück
> beim Publikum so großes Glück.

Wenn wir heute die Komödie lesen, so erscheint es uns unbegreiflich, wie sie jemals eine solche Aufregung hervorrufen konnte. Wir verstehen den Haß nicht, der sich gegen das harmlose Drama erhob; es klingt unglaublich, daß es Paris in zwei Parteien spaltete und als Angriff gegen den Staat, die Sittlichkeit und die Religion bekämpft wurde. An einzelnen Ausfällen fehlt es zwar in dem Stück nicht. Thomas Corneille wird verspottet, der damals gleich Arnolphe den Versuch machte, seinen bürgerlichen Namen

in den vornehmer klingenden de l'Isle umzuwandeln, auch sein berühmter Bruder, der Verfasser des „Cid", erhält einen Hieb, indem einer seiner großartigen Verse persifliert wird, und endlich gibt es eine recht beißende Bemerkung über die schriftstellernden Frauen, die Madeleine de Scudéry wohl nicht mit Unrecht auf sich bezog. Sie und ihre Kolleginnen waren Molière schon seit der Zeit der „lächerlichen Preziösen" nicht gewogen. Doch das sind Kleinigkeiten, die die allgemeine Gehässigkeit nicht erklären. Deren Ursache lag tiefer. Der Dichter hatte sich in den wenigen Jahren seines Pariser Aufenthaltes zu viele Feinde gemacht. Die Schauspieler des Hotel de Bourgogne, die mitstrebenden Dramatiker, die Preziösen, der Adel, die Akademiker, sie alle waren das Ziel seiner satirischen Laune gewesen und verziehen ihm die großen Erfolge bei Hofe und in der Stadt nicht. Sie warteten nur auf den Augenblick, wo sie dem Verhaßten, dessen geistige Überlegenheit sie fühlten, etwas anhaben konnten. Der Neid war die eigentliche Triebfeder der Gegner. Schon vor dem Erfolge der „Schule der Frauen" hatten sich die Konkurrenten vom Hotel de Bourgogne hinter die ihnen wohlgesinnte Königin-Mutter verkrochen, um durch deren Einfluß die Gunst des Monarchen ausschließlich mit Beschlag zu belegen. Doch das Mittel zog nicht; Ludwig ließ den neuen Dichter und dessen Truppe nicht fallen. Mit der „Frauenschule" schien der kecke Eindringling sich eine Blöße gegeben zu haben. Das Kesseltreiben konnte beginnen, und in allen Tonarten wurden die Register aufgezogen. Daß das Werk nichts tauge, daß der Verfasser ein armseliger Plagiator, allenfalls ein gewandter Possenschreiber sei, daß er die Einheiten nicht zu beobachten verstehe, daß er schlechte Verse mache und daß der Erfolg ausschließlich auf Rechnung der Darstellung zu setzen sei: das waren Vorwürfe, die Molière zwar auf das heftigste kränken mußten, über die er aber im Gefühl seines Erfolges hinwegsehen konnte. Gefährlicher war es schon, daß man das Stück als eine Beleidigung des weiblichen Geschlechtes und als unsittlich verschrie. Werden die Frauen nicht einmal als „animaux" bezeichnet und an einer anderen Stelle

verächtlich die „Suppe des Mannes“ genannt? Glaubt Agnes nicht in ihrer Dummheit, die Kinder würden durch das Ohr erzeugt, und enthält nicht die Art, wie sie auf Arnolphes Frage, was Horace ihr genommen habe, antwortet, einen groben Verstoß gegen die guten Sitten? Hier liegt in der Tat eine Zweideutigkeit vor, die aber im Vergleich zu den Eindeutigkeiten, mit denen andere Verfasser arbeiteten, kaum ins Gewicht fällt. Doch die adligen Damen bekamen angeblich Krämpfe, wenn sie an den Vers auch nur dachten, und zwei vornehme Herren, natürlich eingeschworene Anhänger der Preziösen, verließen bei diesen Ungeheuerlichkeiten ostentativ das Theater. Das Perfideste aber war der Vorwurf der Gotteslästerung, den man gegen Molière erhob. In den zehn Ehestandsmaximen, die Arnolphe Agnes einprägt, sollte eine Verhöhnung der biblischen zehn Gebote liegen, und die Drohung mit den Höllenkesseln als Strafe für ungetreue Frauen sollte gar ein Spott über die Offenbarung sein! Neben den Anschuldigungen, die sich gegen das vorliegende Stück richteten, wandten sich die Gegner auch gegen die gesamte Richtung des Dichters. Sie erhoben die Tragödie in den Himmel, um die Komödie neben ihr als eine ganz gemeine Abart, als eine Afterkunst hinzustellen, in der zum Schluß jeder erfolgreich sein könne. Der Vergleich wurmte Molière um so mehr, als er vergebens die Hand nach dem tragischen Lorbeer ausgestreckt hatte. Der alternde Corneille, der wie sein jüngerer Bruder Thomas das aufgehende Gestirn des großen Komikers mit schlecht verhehlter Mißgunst betrachtete, ließ sich von den Feinden und Verleumdern auf den Schild heben. Man lobte ihn, nicht um ihn zu loben, sondern um indirekt Molière herabzusetzen.

Ein junger, noch unbekannter Schriftsteller, Doneau de Visé, eine echte Journalistennatur, federgewandt und nicht unbegabt, aber ohne jede Überzeugung, wollte sich seine literarischen Sporen verdienen und brachte als erster die Angriffe gegen den großen Komiker zu Papier. In seine „neuesten Neuigkeiten“, die im Februar 1663 erschienen, flocht er einige Bemerkungen über die „Schule der Frauen“ ein, das Stück, das damals im Mittelpunkt der allgemeinen

Interessen stand. Er findet viel zu tadeln, aber die Ausfälle sind maßvoll, sachlich und ohne persönliche Spitze. Den äußeren Erfolg gibt de Visé zu, aber er setzt ihn auf die Rechnung der Darsteller. Jedermann besuche das Stück, aber alle fänden es scheußlich, es habe eingeschlagen, ohne wirklich zu gefallen. Die Führung der Handlung sei jammervoll, keine Szene ohne Fehler, das Ganze gestohlen, ein Monstrum, dem man nur in einigen Auftritten den Vorzug der Natürlichkeit lassen müsse. Das Gesamturteil des Kritikers ist ungünstig, aber nicht gehässig, vor allem enthält es keine von den ehrenrührigen Schmähungen, die die Gegner Molières verbreiteten. Sie verstummten nicht einmal, als Ludwig sich offen für seinen Dichter erklärte. Zum Beweise seiner unerschütterten Huld ließ der Monarch ihn auf die Liste der mit einer staatlichen Pension bedachten Autoren setzen. Zwar war der Betrag von tausend Livres, den Molière erhielt, äußerst gering und wurde nicht einmal regelmäßig ausgezahlt, aber bei seinen hohen Privateinkünften kam das Geld nicht in Betracht. Wichtiger war, daß der König für ihn Partei ergriff und durch die Auszeichnung den Verfasser der „Frauenschule", den seine Neider nur als einen Possenreißer gelten lassen wollten, den anerkannten Schriftstellern und führenden Geistern des Landes gleichstellte. Chapelain, das literarische Orakel des Staatsministers Colbert, urteilte bei dieser Gelegenheit über den Dichter: „Er hat das Wesen des Komischen erkannt und stellt es natürlich dar. Der Plan seiner besseren Stücke ist phantastisch, aber verständig. Seine Moral ist gut, nur muß er sich vor einem Rückfall in die Possenreißerei hüten." Aus dem Munde eines Gegners, des Leibpoeten der Preziösen, hätte man Schlimmeres erwarten dürfen. Chapelain selbst stand allerdings als der größte französische Dichter mit dreitausend Livres an der Spitze der Pensionäre, und selbst unter den Komikern erhält Desmarets klingenderes Lob und eine höhere Summe als Molière.

Immerhin hatte der Dichter allen Grund, dem Könige dankbar zu sein. Das Gedicht, das er ihm bei dieser Gelegenheit

widmete, „le Remercîment au Roi“ ist höchst originell und unterscheidet sich durch den feinen Humor und die von Herzen kommende Liebenswürdigkeit vorteilhaft von sonstigen Dankergüssen, dem Schwulst und den tollen Phrasen, mit denen der Monarch gefeiert wurde. Molière wendet sich an seine Muse, sie möge zu Hofe gehen und dem Fürsten danken. Natürlich kann sie dort in ihrer gewöhnlichen Tracht nicht erscheinen, sie soll sich also als Marquis verkleiden, möglichst stutzerhaft, ganz nach der letzten Mode, sich auch recht laut und keck wie ein Edelmann gebärden und in die erste Reihe vordrängen. In dem Spott gegen den Adel fanden der Dichter und der Fürst sich immer zusammen. Dann soll die Muse auf Ludwig warten, der sie trotz des Hofkostüms schon erkennen werde, und wenn sie geblendet durch seine Erscheinung ihren Dank nur in gebrochenen Worten stammeln könne, werde ein herzgewinnendes Lächeln über die Züge des Herrschers gleiten, und das sei genug, sei sogar die beste Belohnung, die sie erhoffen könne. Molière kannte den König und wußte, wie er zu nehmen war. Er fand stets das richtige Wort und die richtige Form.

Jedoch trotz der Intervention des Allmächtigen hörten die Angriffe nicht auf, im Gegenteil, je länger der Erfolg der „Frauenschule“ anhielt und je höhere Auszeichnung deren Verfasser genoß, desto mehr verschärften sie sich. Für eine kampfesfrohe Natur wie unser Dichter schien der Hieb die beste Parade. De Visés erster Vorstoß schloß mit einer Drohung, den Streit der Geister auf die Bühne zu bringen. Dies bestimmte Molière, ihm zuvorzukommen, und öffentlich über sämtliche Gegner ein gründliches Strafgericht zu halten, und zwar auch auf dem Theater, wo er sicher besser zu Hause war als jene. Am 1. Juni 1663 brachte er die „Kritik der Frauenschule“ zur Aufführung. Sie wird in den Ausgaben als Komödie bezeichnet. In den Augen des siebenzehnten Jahrhunderts, das unter diesem Generaltitel alles zusammenfaßte, was nicht zur Tragödie gehörte, mag sie eine solche sein; in Wirklichkeit enthält der Einakter nur einige lose aneinander gereihte Szenen ohne jede Handlung,

eine Salonplauderei über das vielfach angefeindete Stück. Nach einer Vorstellung der „Frauenschule“ treffen sich im Hause der Uranie sechs Personen, teils Feinde, teils Freunde Molières. Da ist zuerst eine Preziöse, die immer beteuert, jede Affektation liege ihr fern, aber in dem Theater habe sie es bei den Obszönitäten und den ruchlosen Angriffen auf die Frauen nicht aushalten können. Sie tadelt auch die unedle Sprache und die niederen Ausdrücke, sogar das Wort „Crêmetorte“ komme vor, das in der Dichtung doch unmöglich sei. Ein lächerlicher Marquis sekundiert ihr. Er findet das Stück scheußlich, aus keinem anderen Grunde als weil es scheußlich ist. Das Publikum habe sich derartig gedrängt, daß man ihm seine Spitzen und Kanonen ruiniert habe, und ein Lustspiel, bei dem solche Dinge vorkämen, müsse schlecht sein. Auf weitere Gründe läßt er sich nicht ein. Es ist ja viel leichter, den Gegner niederzuschreien als ihn zu widerlegen. Also „Crêmetorte, Crêmetorte!“ oder „Tralalala, Tralalala!“ Darin gipfelt die Beweisführung des edeln Marquis. Der gefährlichste Kritiker ist der Dichter Lysidas. Er lobt in perfider Weise, nur um den Tadel desto besser zur Geltung zu bringen. Er spricht als Literat, der den Neid auf den glücklichen Kollegen kaum verbergen kann, als Fachmann, der mit scheinbarer Unparteilichkeit urteilt. Die Gesetze des Komischen, die Regeln des Aristoteles, der Anstand, ja sogar die Religion seien von Molière verletzt, der überhaupt die schöne Komödie zugrunde gerichtet habe. Die Verteidigung liegt in Händen der Hausherrin, in deren Charakter sich echte Vornehmheit und Natürlichkeit ohne Ziererei verbinden, in denen Elisens, die durch ironisches Eingehen auf die Angriffe der Gegner sie zu immer stärkeren Albernheiten treibt, und des Chevalier Dorante, eines feinen Kunstkenners, dessen gesunde weltmännische Kritik den engherzigen Pedantismus des Fachliteraten aus dem Felde schlägt. Molières Verfahren ist äußerst geschickt. Den beiden Instanzen, von denen er abhing, dem Hof und der Stadt, spendet er gleiches Lob. Ob man einen halben Louisdor oder fünfzehn Sous bezahle, das mache keinen Unterschied des Geschmackes, auf der anderen Seite

erklärt er aber, man könne mit einem Federhut und venezianischen Spitzen auch etwas von Kunst verstehen, ja vielleicht sogar mehr als gewisse Autoren. Er verteidigt sich gegen den Vorwurf, bestimmte Persönlichkeiten auf die Bühne zu bringen, und er weist eine Beleidigung der Frauen oder der Sittlichkeit energisch zurück. Nicht er, sondern diejenigen, die in seinen harmlosen Worten einen gemeinen Sinn entdeckten, seien unmoralisch. „Die Ehrbarkeit der Frau", so führt Uranie aus, „besteht nicht in der Grimasse: es steht ihr schlecht, wenn sie sittsamer sein will als sittsam. Gerade in diesem Fall ist die Geziertheit schlimmer als in jedem andern, und ich finde nichts lächerlicher als jene überzarte Prüderie, die an allem Anstoß nimmt, dem unschuldigsten Wort einen verpönten Sinn unterschiebt und sich über den Schatten der Dinge erzürnt. Glaubt mir, man hält eine Frau, die so viel Wesens macht, darum nicht für die bessere. . . . . Bei der letzten Aufführung des Lustspieles sah ich unserer Loge gegenüber einige Damen, die durch ihre zur Schau getragene Empörung während des ganzen Stückes, durch die Art, wie sie die Köpfe abwandten und ihre Fächer vor das Gesicht hielten, von allen Leuten hundert ironische Bemerkungen veranlaßten, ja es rief sogar einer von den Lakaien ganz laut, ihre Ohren möchten wohl das Keuscheste an ihrer Person sein." Wie hier so geht der Dichter überall von der Verteidigung zum Angriff über, und jeder von seinen alten Gegnern bekommt sein vollgemessenes Teil. Selbst die Entwickelung seiner Ästhetik trägt einen aggressiven Charakter. Stellten die Feinde die Tragödie himmelhoch über die Komödie, so beschränkt sich auch Molière nicht darauf, für die Gleichberechtigung beider Gattungen einzutreten, sondern reicht seiner Kunst die Palme. Es sei leichter, sich zu großartigen Empfindungen aufzublähen, dem Schicksal in Versen zu trotzen, das Glück anzuklagen und auf die Götter zu schelten, als anständige, gebildete Leute zum Lachen zu bringen. Das ist natürlich eine in der Hitze des Gefechtes ausgesprochene Übertreibung, aber Recht hat Molière, wenn er den berühmten Einheiten den Prozeß macht. Sie seien keine für alle Ewigkeit

geltende Offenbarung; sondern praktische Beobachtungen der Vergangenheit, die für die Gegenwart nur insoweit Bedeutung besitzen, als ihr Gebrauch das Vergnügen der Zuschauer erhöhe. Den Erfolg beim Publikum stellt der Dichter als den einzigen Maßstab des Kunstwerkes auf, wohl weniger aus Überzeugung als aus Politik, denn dieser gab ihm ja zum Ärger der Neider völlig recht. Auch die anerkannte Kunsttheorie wirft Molière über den Haufen, die die Aufgabe der Komödie in der Verspottung menschlicher Fehler, in der Belehrung und Besserung fand. Nicht diese, sondern die Darstellung wirklicher Menschen ist ihr Zweck wie der einer jeden Dichtung, denn nur unter diesem Gesichtspunkte ist es richtig, daß eine Person im Lustspiel in gewissen Beziehungen lächerlich, in anderen dagegen ernsthaft sein könne. Über die vorhandenen technischen Mängel der „Frauenschule" geht der Verfasser rasch hinweg. Die Unmöglichkeit des Schauplatzes, der es mit sich bringt, daß die wichtigsten Dinge auf offener Straße behandelt werden, und den mißglückten Schluß berührt er kaum; er mochte einsehen, daß es da nichts zu verteidigen gab. Triumphierend weist er wieder und wieder auf seinen großen Erfolg hin, denn nur dieser sei es, der die Anfeindungen der Gegner verursache. „Es ist seltsam, daß die Herrn Poeten immer die Stücke verdammen, die alle Welt besucht, und nur von denen Gutes reden, die kein Mensch sehen will."

Das kleine Stück, das wenige Wochen nach der Aufführung im Druck erschien, durfte der Verfasser, vermutlich durch Vermittelung ihres Sohnes, der Königin-Mutter Anna von Österreich zueignen. Dadurch krönte er seine geschickte Verteidigung. Die alte Dame, die nach einer stürmischen Jugend sehr fromm geworden war, nahm sich der als unsittlich und gottlos verschrieenen „Frauenschule" an! Das bewies wirklich, wie es in der Dedikation heißt, daß die wahre Frömmigkeit kein Feind ehrbarer Belustigungen sei. Molières Abwehr war kaum geeignet, die aufgeregten Gemüter der Gegner zu besänftigen, im Gegenteil, sie steigerte den Haß ins Maßlose. Ein vornehmer Aristokrat, der Herzog von La Feuillade,

ging so weit, sich tätlich an dem Dichter zu vergreifen. Er bildete sich ein, er sei das Original des lächerlichen Marquis in der „Kritik" und sann auf Rache. Als er eines Tages den Verfasser traf, der sich vor dem hohen Herrn tief verbeugte, drückte er dessen Kopf gegen die scharfen Metallknöpfe seines Rockes, so daß das Gesicht des Mißhandelten von Blut überströmt war. Der Vorfall mag sich nicht gerade in dieser Form zugetragen haben, aber daß etwas Wahres an der Erzählung ist, geht aus verschiedenen Anspielungen auf einen Gewaltakt hervor, dem der Dichter zum Opfer fiel. Es ist anzunehmen, daß der König, wenn ihm die Roheit zu Ohren kam, den Täter bestrafte.

Auch in dem Lager der feindseligen Literaten regte es sich. Der übereifrige Doneau de Visé machte sich wieder zum Sprachrohr der allgemeinen Gehässigkeit. Im Juli 1663 erschien seine Antwort auf die „Kritik der Frauenschule" unter dem langatmigen Titel: „Zélinde oder die wirkliche Kritik der Frauenschule und die Kritik der Kritik". Nach Molières Vorgang versammeln sich auch in dem Stück des Gegners mehrere Herren und Damen der Gesellschaft, und zwar bei dem Spitzenhändler Argimont, einem eifrigen Theaterbesucher. Sie tauschen wieder ihre Ansichten über die „Frauenschule" und deren Verfasser aus. Es gelingt de Visé aber nicht wie Molière, das Ganze in die gefällige Form einer Salonplauderei zu kleiden, sondern um seine Angriffe anzubringen, muß erst ein Pamphlet verlesen werden, das Élomire angeblich verloren hat, sodann nimmt Zélinde, ein Pseudonym, hinter dem sich wohl Madeleine de Scudéry verbirgt, das Wort und doziert. Die sämtlichen schon dargelegten Angriffe werden wieder aufgewärmt, besonders der der Gottlosigkeit, der sich auf die vermeintliche Parodie der zehn Gebote stützt. Es liegt de Visé vor allem daran, Stimmung gegen den verhaßten Gegner zu machen. Durch den Mund Zélindes fordert er die Marquis, die Schauspieler, die Frauen und die Schriftsteller im Namen der Religion, der Sitte und Kunst auf, sich zusammenzuschließen und mit vereinten Kräften Molières Unwesen ein Ende zu bereiten.

Der Haß des Verfassers geht so weit, daß er sogar die Mißhandlung des Herzogs von La Feuillade billigt und als nachahmenswert hinstellt. Die sachlichen Auseinandersetzungen verschwinden völlig hinter den persönlichen Ausfällen, deren Ursache, der niedrigste Neid, klar zutage liegt. Die Schimpferei wirkt auf die Dauer unerträglich, das Machwerk selbst gemein und langweilig. Es ist begreiflich, daß es nicht zur Aufführung kam, mit solchen Sudeleien war Molière nicht beizukommen. Nur eine Schilderung, die der Spitzenhändler Argimont von der Person unseres Dichters entwirft, besitzt in diesem elenden Stück ein besonderes Interesse: „Élomire hat kein einziges Wort gesagt. Ich fand ihn gestützt auf den Ladentisch in der Stellung eines Träumenden. Seine Augen waren fest auf drei oder vier Personen von Stande gerichtet. Aufmerksam lauschte er auf ihre Unterhaltung und nach dem Ausdruck seiner Augen schien es, als ob er ihnen bis auf den Grund der Seele schaue, um dort ihre unausgesprochenen Gedanken zu lesen. Ich glaube sogar, er hatte ein Notizbuch bei sich und unter dem Schutze seines Mantels schrieb er unbemerkt den wesentlichen Inhalt des Gespräches auf." Auf den Einwurf, daß Élomire vielleicht die Gesichter gezeichnet habe, um sie desto wahrheitsgetreuer auf der Bühne darzustellen, fährt der Erzähler fort: „Wenn er nicht gezeichnet hat, so bin ich sicher, daß er sie seiner Vorstellung einprägte. Er ist ein gefährlicher Mensch, und wie es Leute gibt, die nicht ohne ihre Hände ausgehen, so läßt er nie von seinen Augen." Die Beschreibung enthält in ihrem letzten Teil eine unfreiwillige Anerkennung. Daß ein Spitzenhändler sich auf diese Weise das Geheimnis der dramatischen Konzeption zu erklären versucht, ist begreiflich; daß de Visé aber der mechanischen Auffassung nichts hinzuzusetzen hat, beweist, wie wenig Ahnung von dem dichterischen Schaffen er selber besaß.

Neben dem Verfasser der „Zélinde" trat Edme Boursault als Kämpfer auf den Plan, auch ein Anfänger, der erst fünfundzwanzig Jahre zählte. Im Verlauf seiner literarischen Tätigkeit hat er das Unglück gehabt, nicht nur mit Molière, sondern auch mit

Boileau und Racine in Feindschaft zu geraten. Das wirft zu Unrecht ein schlechtes Licht auf seinen Charakter, Boursault zeigte sich in allen Lebenslagen als ein ehrenfester, redlicher Mensch und Schriftsteller, dem jede Spur des Neides auf größere und erfolgreichere Kollegen abging. Gewissenlose Freunde benutzten seine Unerfahrenheit und redeten ihm ein, Molière habe ihn in der Gestalt des Lysidas, des pedantischen Dichters, in der „Kritik der Frauenschule" verspottet. Mehr bedurfte es nicht, um dem jugendlichen Heißsporn die Feder in die Hand zu drücken und ihn zu einem Angriff zu verleiten, den er später, als er die Eigenart und die Kunst seines Gegners besser zu würdigen verstand, sicher bereut hat. Im Herbst 1663 führte das Hotel de Bourgogne ein kleines Stück von ihm auf, „Das Bild des Malers", le Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de l'Ecole des Femmes. „Der Maler" ist ein Spitzname, den man Molière wegen der täuschenden Lebensähnlichkeit seiner Gestalten beilegte, es heißt deshalb auch im Verlauf des Einakters, er bringe bessere Porträts als der trefflichste Maler Roms zustande. Boursault ist so wenig originell wie de Visé, sondern auch er übernimmt einfach die Idee der Molièreschen „Kritik", die er stellenweise sklavisch kopiert, nur mit dem Unterschied, daß die lächerlichen Personen bei ihm die „Schule der Frauen" loben, während die ernsthaften und ehrenwerten sie tadeln und von den begeisterten Anhängern überschrieen werden. In der besten Rolle, dem Dichter Lysidas, zeichnet der Verfasser sich selber, und ihm werden natürlich die gewichtigsten Einwände in den Mund gelegt. Auch hier fehlt jede selbständige Kritik, nur die alten Nörgeleien werden wiederholt, die de Visé schon zweimal ausgekramt hatte. Sie gewinnen durch Boursaults schwächliche Reimereien nichts, höchstens die Anschuldigung der Gottlosigkeit, die sich hier wie bei dem Vorgänger auf Arnolphes Ehestandspredigt gründet, wird in gehässigster Weise verstärkt:

Verdächtig schon ist ein Satiriker;
dem Worte Predigt schulden Achtung wir,
und keiner widerspreche dieser Wahrheit.

Ergreifend wirkt die Predigt, nicht belust'gend;
wer anders denkt, dem wird mit Recht mißtraut.
Wer sie benutzt, daß andre drüber lachen,
hat selbst zuerst gelacht und so steht fest,
daß euer Freund Spott mit der Predigt treibt.
Und was auch seine Absicht war, man hegt
Verachtung nicht für das, was man verehrt.

Das war im Köcher der Gegner offenbar der giftigste Pfeil, von dem man sich die stärkste Wirkung versprach. Wenn es gelang, die Frommen und mit ihnen die Geistlichkeit gegen den Verhaßten in Harnisch zu bringen, so konnte man ihn trotz seines königlichen Beschützers vernichten. Molière besaß den Humor, der Aufführung des Boursaultschen Stückes beizuwohnen. Er lachte aus vollem Halse, und als man ihn um sein Urteil fragte, rief er aus: „Wundervoll, in der Tat, äußerst wundervoll. Man hat mich so gut getroffen, daß ich vor Ablauf einer Woche darauf antworten werde."

Die Schwäche der de Viséschen und Boursaultschen Ausfälle hätte dem Dichter eine Entgegnung sparen können, aber sei es, daß er zu stark gereizt war, sei es, daß der König eine Erwiderung wünschte: er schrieb das „Impromptu von Versailles", das am 14. Oktober 1663 vor dem Hofe aufgeführt wurde. In dem Stück versichert der Verfasser an drei Stellen, daß er auf Befehl des Monarchen arbeitete; Ludwig amüsierte sich offenbar über den Krieg der Literaten und dachte nicht daran, daß sein Hofpoet für solche Klopffechtereien zu gut war. Glücklicherweise lieferte Molière immer etwas mehr, als sein fürstlicher Gönner verlangte. Das „Impromptu" steht zwar künstlerisch unter der geistreichen „Kritik", entschädigt aber dafür durch einen Einblick in das Leben und Treiben der Truppe des Palais-Royal. Galt die Abwehr des ersten Stückes in der Hauptsache den literarischen Gegnern, so kommen diesmal ihre Bundesgenossen, die Schauspieler vom Hotel de Bourgogne, an die Reihe. Der Entwurf des Dichters ist wieder sehr geschickt. Er führt sich selbst und seine Leute in wirklicher Gestalt ein, wie sie nach Versailles kommen, um das im Auftrag

des Königs verfaßte Stück zu spielen. Doch die Vorbereitungszeit war knapp, sie langte noch nicht einmal zum Erlernen der Rollen, geschweige zu einem gründlichen Studium. Die zwei Stunden Frist bis zu der Aufführung sollen zu einer letzten Probe benutzt werden. Doch die Schauspieler können ihre Partien nicht und machen ihrem Direktor Vorwürfe, die er mit dem Worte zurückweist, der Monarch verlange pünktlich Gehorsam, und lieber wolle er die Schande eines Mißerfolges auf sich laden, wenn ihm nur der Ruhm bleibe, den Wunsch des Herrschers erfüllt zu haben. Der Dichter legt besonderen Wert darauf, die Gunst, die er genoß, den Feinden recht deutlich vor Augen zu halten und sie durch eine feine Schmeichelei noch zu befestigen. Der Wortwechsel mit den Schauspielern gibt ihm Gelegenheit, die einzelnen Mitglieder der Truppe mit wenigen, aber scharfen Strichen zu zeichnen. Da ist der treue la Grange, der mit den Ideen seines Meisters so vertraut ist, daß dieser ihm nichts zu sagen hat, da Mademoiselle Duparc, deren vornehme Gespreiztheit den Spott ihres Direktors herausfordert, neben ihr Mademoiselle de Brie, die den Schein der Tugend höher schätzt als das Wesen. Die Frau des Dichters, die in ihrer jungen Würde als Direktorin etwas zu dreist hineinredet, erhält von ihm eine „Gans" an den Kopf geworfen. Mit feiner Ironie schildert Molière sich selber, wie er hastig und nervös, leicht zu Spott geneigt, sogar etwas grob, aber immer wohlwollend unter seinen Leuten schaltet, hier lobt, dort tadelt, bald dafür sorgt, daß die Pointen gut herausgearbeitet werden, bald ein Übermaß dämpft. Selbst auf die Aussprache achtet er; wir wissen, daß die Proben sich bei seinem Theater auf die geringsten Einzelheiten erstreckten und daß er nichts dem Zufall überließ, sondern alles selber anordnete. Wie Segrais berichtet, erzielte er eine Exaktheit der Vorstellung, die vor ihm unerreicht war. Im „Impromptu" zeigte er sich als der geborene Regisseur, der die Schauspieler gleich einzelnen Instrumenten zur Gesamtwirkung vereinigt, als ein Autokrat, der keinen Widerspruch duldet. Nur Madeleine Béjart, die langjährige bewährte Freundin, darf neben

dem Direktor eine selbständige Meinung äußern. Sie wirft die Frage auf, warum er nicht als Abwehr gegen die Angriffe des Hotel de Bourgogne die seit langem geplante „Comédie des Comédiens“ ausgeführt habe. Molière setzt den Plan dieses Stückes auseinander, das die Schauspieler selber auf die Bühne bringen sollte wie einst Scudéry's „Comédie des Comédiens“ und Gougerots gleichnamiges Lustspiel, die allerdings beide ein Menschenalter zurücklagen. Dabei findet er Gelegenheit, die Mitglieder der konkurrierenden feindlichen Truppe, Montfleury, de Villiers, Hauteroche und das Ehepaar Beauchâteau, in einzelnen Rollen zu parodieren. Nur Floridor läßt er vorsichtig aus, denn der Heldenspieler des Hotel de Bourgogne stand bei Ludwig in hoher Gunst. Diese Nachahmungen scheinen eine besondere Gabe Molières gewesen zu sein, durch die er schon manche Privatgesellschaft erheitert hatte, und wenn der Vorwurf der Gegner, das angebliche Stegreifstück von Versailles sei schon drei Jahre alt, eine Berechtigung besitzt, so bezieht er sich offenbar auf diese Einlagen, die allerdings geeignet waren, ihren Haß herauszufordern. Was der Dichter an den Gegnern tadelt, ist wie in den „lächerlichen Preziösen“, wo es heißt, nur die grands comédiens könnten einen Alexandriner „herausschnauben“, ihr übertriebenes Pathos, ihr „dämonischer Ton“. Wie Shakespeare durch den Mund Hamlets drängt er auf Natürlichkeit und Einfachheit des Spieles, eine Forderung, die prinzipiell sicher berechtigt war. Aber Molière übersieht, daß er es nicht mit einem natürlichen Kunstwerk wie der englische Tragiker zu tun hatte, sondern mit einen stilisierten, ausschließlich heroischen Drama. Besonders die späteren Werke Corneilles verlangen wegen ihres rhetorisch-deklamatorischen Charakters, wenn sie überhaupt wirken sollen, einen pompösen Vortrag. Die natürliche Sprechweise würde nur ihre innere Unnatur offenbaren. Die Kritik unseres Dichters hätte sich zunächst gegen das Kunstwerk und erst in zweiter Linie gegen die Art der Darstellung richten müssen. Aber die Folgerungen zieht er nicht, im Gegenteil, als mit Racine eine größere Natürlichkeit in der Tragödie aufkam, unterstützte er

den hohlen Theaterbombast seines älteren Rivalen. Die einfache, dem Leben abgelauschte Sprechweise war in Frankreich nur für die Komödie verwendbar. Molières Spott trifft in diesem Falle nicht die Sache, sondern nur die Personen.

Dann schreitet man zu der Probe des aufgeführten Stückes. Der Dichter hat sich damit keine große Mühe gemacht, sondern übernimmt einfach die Idee und die Rollen der bewährten „Kritik“. Es treten ungefähr dieselben Personen wie dort auf, die sich wieder über die verpönte „Schule der Frauen“ unterhalten. Nur aus dem einen lächerlichen Marquis sind hier zwei geworden. „Immer die ewigen Marquis!“ ruft Armande aus, wird aber von ihrem Gatten belehrt: „Der Marquis ist jetzt einmal der komische Charakter im Lustspiel: und wie man in den alten Komödien stets einem lustigen Sklaven begegnet, der die Zuschauer lachen macht, so darf in unseren heutigen Stücken ein geckenhafter Marquis nicht fehlen, wenn man das Publikum“ — zu ergänzen ist: den König — „ergötzen will“. Die beiden vornehmen Herren streiten sich darum, wer von ihnen mit dem Marquis in der „Kritik“ gemeint sei, und jeder wettet, es sei der andere. Der dazukommende Chevalier, auch ein Bekannter aus dem älteren Stück, belehrt sie, Molière vergreife sich überhaupt nicht an einzelnen Personen, sondern stelle nur Typen dar, wie sie sich zahllos in der Gesellschaft zeigten. Er übernimmt dann die weitere Verteidigung, abwechselnd mit Molière selber, der als Regisseur bei besonders wichtigen Gelegenheiten eingreift. Die Schauspieler des Hotel de Bourgogne werden gründlich abgefertigt. Die niedrigste Geldsucht, nicht einmal ehrliche Feindschaft sei die Ursache ihrer Angriffe. Durch die Invektiven und die Skandalstücke hofften sie ihr Theater zu füllen. Ihre Ideen seien von Molière gestohlen, ihm sei es ja recht, etwas zum Lebensunterhalt der armen Schlucker beizutragen und seine Werke gebe er ihren Verunglimpfungen gern preis. Darauf antworten! Er denke nicht daran. Mit Gegnern ohne Ehrgefühl könne er sich nicht herumschlagen, außerdem sei der Streit durch den Beifall des Publikums längst zu seinen Gunsten entschieden. Am schlimmsten

ergeht es dem armen Boursault. Der Dichter tut so, als kenne er nicht einmal den Namen des elenden Skribenten und spricht von einem „gewissen Dingsda Br . . . Brou . . . Brossaut". „Das Bild des Malers" stamme gar nicht von ihm, eine Behauptung, gegen die Boursault energisch protestiert hat, sondern sei eine gemeinsame Arbeit aller Schauspieler und Autoren „von der Zeder bis zum Ysop", die alle in Molière „ihren größten Feind" sähen. Mit der Zeder kann nur Corneille gemeint sein. Gereizt durch eigene Mißerfolge, blickte er neidvoll auf den glücklichen Neuling, besonders auf dessen „Frauenschule". Es ist traurig, daß die beiden großen Dichter sich im offenen Streit bekämpften, aber Corneille trifft die Schuld, wenn er mit Gesellen wie de Visé und Boursault abgeurteilt werden mußte. Apollo trägt die Leyer und den Bogen. Von Molière wäre es eine Ungerechtigkeit gewesen, wenn er die kleinen Gegner gehängt, die großen aber hätte laufen lassen. Sein Strafgericht war gerecht, und ob er seine Feinde dabei mit Namen nannte oder so deutlich zeichnete, daß sie für jedermann erkennbar waren, ist völlig gleichgültig. Voltaire, der selber gewiß keine Rücksicht nahm, hat sich darüber empört und verlangt, der Dichter hätte wenigstens den Namen Boursault unterdrücken sollen. Notwehr ist die zur Abwehr eines rechtswidrigen Angriffs erforderliche Verteidigung. Ist die Bezeichnung „Élomire" oder „der Maler" bei Boursault und de Visé nicht so gut wie die Nennung des Namens? Molière war auf das tiefste gekränkt. In dem „Impromptu" fehlen der überlegene Spott und der Humor der „Kritik"; die persönliche Erbitterung des Verfassers verbirgt sich kaum hinter dem scherzhaften Ton, besonders gegen das Ende, wo er die Maske abwirft und sich mit aller Schärfe und Deutlichkeit direkt an die Gegner wendet. Es ist, wie er selber sagt, sein letztes Wort in diesem häßlichen Streit: „Es gibt Dinge, über die weder der Zuschauer noch die Person lacht, um die es sich handelt. Meine Worte, mein Gesicht, meine Gestikulation, meinen Ton der Stimme, meine Art des Vortrages, das alles gebe ich ihnen von Herzen gerne preis, um damit zu machen und darüber zu sagen, was

ihnen einfällt, wenn ihnen damit gedient sein kann. Gegen das alles habe ich nichts einzuwenden, und es soll mich freuen, wenn sie das Publikum damit unterhalten. Aber wenn ich ihnen so viel einräume, sollen sie mir lassen, was darüber hinausgeht und nicht Dinge berühren, wie sie, nach dem was ich höre, in ihren Komödien vorkommen. Das werde ich mir bei dem ehrenwerten Herrn ausbitten, der sich damit befaßt, für sie zu schreiben; und weiter habe ich ihm nichts zu antworten." Die Feinde hatten die wundeste Stelle in der Rüstung ihres großen Gegners entdeckt, sein eheliches Unglück. Boursault und de Visé berühren dies Thema noch nicht; bis jetzt wurde es wohl nur als Gerücht von Mund zu Mund getragen, aber bald sollte diese Verleumdung üppig in die Halme schießen.

Den äußerlichen Abschluß des „Impromptu" bildet eine Botschaft des Königs, der, von der Verlegenheit der Schauspieler unterrichtet, auf die Darstellung des neuen Stückes verzichtet und für diesen erneuten Huldbeweis natürlich deren untertänigsten Dank erntet. Nach der Aufführung bei Hofe hat Molière das Werk auch auf die Bühne des Palais-Royal gebracht, von einer Buchausgabe aber Abstand genommen. Das Kampfstück diente nur dem Augenblick, und als der Streit verstummt war, besaß es in den Augen des Verfassers keine Bedeutung mehr, zumal er sich mit vielen der Gegner bald aussöhnte. Schon 1667 führte er Corneilles „Attila" auf, de Visé entpuppte sich als ein eifriger Bewunderer des „Misanthrop" und ging sogar unter die Schriftsteller des Palais-Royal. Unter diesen Umständen vermied es Molière, durch den Druck des „Impromptu" die alten Wunden aufzureißen, und es blieb la Grange überlassen, das kleine Lustspiel zuerst in einer Ausgabe von 1682 dem lesenden Publikum zugänglich zu machen. Damals war der alte Streit nicht nur beigelegt, sondern vergessen.

Einstweilen tobte er lustig weiter. Zwar Molière hielt sein Versprechen und beteiligte sich nicht mehr daran, aber desto rühriger waren die Gegner. Am 30. November 1663 erschien der „Pane-

gyrikus der Frauenschule oder eine komische Unterhaltung über Molières Werke". Ein Verfasser ist nicht genannt, aber der Dialog stammt wohl von Robinet, dem Nachfolger des mehrfach erwähnten Reimchronisten Loret. Er hat dem Dichter später seine Anerkennung nicht versagt, aber damals stand auch er in den Reihen der Gegner, freilich ohne viel Schaden zu stiften, denn sein Stück ist von allen diesen schwächlichen Machwerken das schwächste. Dem Verfasser lag wohl nur daran, durch seine Einmischung in die große literarische Fehde die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, ihm fehlt die Parteileidenschaft, und schon durch diesen Mangel mußte sein Angriff wirkungslos verpuffen. Dazu kommt seine dürftige dramatische Befähigung, die ihm nicht gestattet, Recht und Unrecht klar zu verteilen, so daß seine Stellung der notwendigen Bestimmtheit entbehrt. Er bringt sogar manches lobende Wort für Molière, aber entweder ist es wie der Titel ironisch gemeint oder kommt aus dem Munde von Personen, die an Einsicht und Urteilskraft den andern nachstehen. Ein Lakai tritt als größter Bewunderer des Dichters auf, dem besonders die Vernichtung der „belle comédie" vorgeworfen wird, d. h. der romantischen Tragikomödie mit den gespreizten Gefühlen und den hohlen Deklamationen von Liebe und Ehre. Die beiden Corneilles mit dem „Menteur" und „Don Bertrand" sowie Desmarets mit seinen veralteten „Visionaires" werden als unerreichte und unerreichbare Muster für Molière hingestellt, dem alles in allem nur der Ruhm eines Possenschreibers verbleibt, der den Geschmack des Publikums derartig verdorben habe, daß kein Mensch mehr die „herrlichen" Werke der älteren Autoren sehen wolle.

In dem vorgeschrittenen Stadium des Kampfes befriedigten Robinets zahme Ausfälle noch nicht einmal seine eigenen Parteigenossen. Die Gehässigkeit brachte ganz andere Dinge vor. Der Schauspieler Montfleury denunzierte Molière im Dezember, er habe die Tochter seiner ehemaligen Geliebten geheiratet und ließ dabei durchblicken, daß Armande das eigene Kind des Verhaßten sei, erhob also in versteckter Form die Anklage der Blutschande.

Seine Anschuldigung blieb ohne Erfolg, im Gegenteil: Ludwigs Antwort bestand darin, daß sowohl er als seine Schwägerin, die Herzogin von Orléans, bei dem erstgeborenen Sohn des Dichters im Februar 1664 die Patenstelle übernahmen. Sicher ging diesem neuen Huldbeweis eine genaue Prüfung der Sachlage voraus. Der König gewann die Überzeugung von Molières Unschuld, aber wir haben gesehen, daß seine subjektive Überzeugung auf Grund der gefälschten Urkunden herbeigeführt sein kann und daß ihr dadurch nicht die Bedeutung zukommt, die die Verehrer des Dichters ihr beilegen möchten, um diesen von jedem Verdachte zu reinigen.

Gleichzeitig mit Montfleurys Anklage trat der unermüdliche de Visé zum drittenmal auf den Plan, wieder mit einem Stück „Die Rache der Marquis“ (la Vengeance des Marquis). Ist schon die Form eine Nachahmung der „Kritik“, und sind wie dort mehrere Personen vereinigt, die sich über Molières Dichtungen unterhalten, so ließ sich auch in der Sache beim besten Willen nichts Neues mehr vorbringen. De Visé verzichtet denn auch darauf und wiederholt nur die alten Vorwürfe des Plagiats, der Gotteslästerung und der niederen Komik. Molière sei ein schlechter Schauspieler, schmarotze an den Tischen der Reichen, ahme die Italiener nach, u. a. m. Nur ein blödsinniger Marquis verteidigt ihn, natürlich mit der äußersten Geschmacklosigkeit. Ein Lakai spielt sich auf Grund der Stelle im „Impromptu von Versailles“, nach der der lächerliche Marquis in der modernen Komödie eine ähnliche Rolle habe wie der lustige Diener in der alten, als vornehmer Herr auf. Vor solchen Albernheiten scheut de Visé nicht zurück, auf eine sachliche Kritik legt er überhaupt keinen Wert mehr, sondern er will nur schimpfen und verschiedene Klassen gegen Molière aufhetzen. Unverständlich sei es, wie der Adel die Spöttereien vertragen könne, und noch unbegreiflicher, daß der König die Herabsetzung seiner Edelleute dulde, der Männer, die seinen Thron stützen, seine Schlachten schlagen und ihm selbst die Nächsten sind. Der Versuch, den Monarchen seinem Leibdichter zu entfremden, ist möglichst

ungeschickt; da wußte Molière schon besser, wie man Ludwig gewinnen konnte, sicherlich nicht durch das Lob seines Hofadels. Auch die Geistlichkeit versuchte de Visé aufzuhetzen, die noch immer nichts gegen den angefeindeten Gegner unternahm. Wolle sie nach der Verhöhnung der zehn Gebote etwa noch die der sieben Todsünden abwarten? Dazwischen läuft ein Angriff auf Molières Truppe, namentlich auf Madeleine Bejárt, den „alten Fisch", der mit vierundvierzig Jahren noch als jugendliche Nymphe aufzutreten wage. Als Krönung des Ganzen dienen aber die Ausfälle auf die persönliche Ehre des Dichters. Es gilt als ausgemacht, daß Armande ihren Gatten betrogen habe, eine Anschuldigung, die um so perfider war, als die junge Frau unmittelbar vor ihrer Niederkunft stand. Das in Prosa geschriebene Machwerk ist ein Gemisch von geistesarmer Wut, Gehässigkeit und Gemeinheit.

Ein milderes Urteil kann man über ein zweites, etwa gleichzeitiges Stück der Gegenpartei fällen, über das „Impromptu des Hotel de Condé", wie der Titel in Nachahmung des „Versailler Impromptu" lautet. Verfaßt ist es von dem jüngeren Montfleury, dem Sohne des von Molière angegriffenen Schauspielers, der nicht nur durch seinen Vater, sondern auch durch den seiner Frau Floridor dem Hotel de Bourgogne nahestand und somit doppelten Grund zur Rache besaß. Er nimmt den kränkendsten Ausfall, die Anspielung auf das eheliche Unglück des Gegners, nicht auf, sonst aber wiederholen die in seinem Stück auftretenden Personen, besonders die Schauspieler de Villiers und Beauchâteau, nur die bis zum Überdruß vorgebrachten Angriffe. Neu ist höchstens der Vorwurf der Geldgier, den der Verfasser gegen Molière erhebt, und die Behauptung, kein Verleger wolle sich mit dessen „Impromptu" befassen, diesem Stegreifstück, das in dreijährigem heißem Bemühen zusammengebraut sei. Auch die Verse des Dichters werden getadelt, die angeblich nur durch den clownhaften Vortrag ihres Verfassers eine Wirkung ausübten. Montfleury will in der Hauptsache Molière als Schauspieler treffen, und leider gaben dessen wenig glückliche Versuche auf tragischem Gebiet dem Spott eine

berechtigte Unterlage, die Selbsttäuschung, mit der er sich an Rollen klammerte, für die er seiner Stimme und Erscheinung nach nicht geschaffen war. Als Julius Cäsar in Corneilles „Pompejus" wird sein Auftreten mit den schon früher erwähnten Versen geschildert:

Er kommt heraus, die Nase in der Luft,
mit krummen Beinen, vorgestreckter Schulter.
Auf der verschobenen Perücke trägt er
mehr Lorbeer selbst als ein westfäl'scher Schinken.
Nachlässig stützt die Hand er auf die Hüfte
und trägt den Kopf wie ein bepacktes Maultier.
Dann sagt er starren Auges seine Rolle
und trennt die Worte durch ein ewig Schluchzen.

(Übersetzung von Lotheissen.)

Dieser Sprachfehler wird von anderer Seite bestätigt. Molière überstürzte sich anfangs in seinen Reden, und um eine gleichmäßigere Deklamation zu erreichen, tat er sich Gewalt an, eine Anstrengung, die das Schluchzen hervorbrachte. Immerhin kann es nur unbedeutend gewesen sein, da es selbst in der Darstellung des ernsten Misanthropen nicht störte, jedoch den Feinden gewährte es eine billige Gelegenheit zum Spott. Der Herzog von Enghien, der Sohn des großen Condé, der die Vorliebe seines Vaters für unsern Dichter nicht teilte, gab das Palais seiner Familie zur ersten Aufführung des Montfleuryschen Stückes her, das von diesem Schauplatz seinen Namen erhielt. Der Druck wurde am 19. Januar 1664 beendet, genau an dem Tage, da Armande ihre ersten Sohn Louis gebar.

Ueber ein Jahr tobte der Streit um die „Schule der Frauen", als de Visé zum vierten Male in einem „Brief über die Theaterangelegenheiten" das Wort zu dem Thema ergriff. Natürlich kann er nur das schon dreimal Gesagte wiederholen, aber in der Zwischenzeit hat sich seine Wut abgekühlt. Der Ton in dem neuen Pamphlet ist gemäßigter, die Kritik sachlicher als in den vorhergehenden. Daß mit den Marquis nichts zu machen war, sah der beharrliche Vielschreiber ein; die Trauben waren sauer, deshalb

erklärt er: „Sie rächen sich hinreichend durch ihr vernünftiges Schweigen und kümmern sich nicht um Molières Angriffe, aber heißt es nicht das ganze Königreich lächerlich machen, wenn man den Adel verspottet und vor In- und Ausland an den Pranger stellt?“ Die Hoffnung, den verhaßten Gegner aus der Gunst des Königs zu verdrängen, hatte de Visé noch nicht aufgegeben, aber auch dieser Versuch, den Patriotismus des Dichters zu verdächtigen, prallte an Ludwig so wirkungslos ab wie die früheren Anklagen.

Eine vermittelnde Stellung in dem Krieg der beiden großen Theater nimmt ein kleines Stückchen von Chevalier ein, „Calotins Liebschaften“ (les Amours de Calotin), das etwa um Neujahr 1664 herausgebracht wurde. Der Verfasser gehörte zu den „kleinen Komödianten“, den Schauspielern des Marais, die an dem Kampfe unbeteiligt waren. Dadurch ist seine Stellung gegeben. Die hohen Einnahmen des Palais-Royal stechen ihm in die Augen, und von dem Goldstrom möchte er gern einen Teil seinem in das Hintertreffen geratenen Theater zuleiten; er will das Interesse des Publikums für den langdauernden Bühnenstreit ausbeuten, ohne Partei zu ergreifen. Er lobt daher Boursault, preist aber auch Molière, dessen Kunst volle Anerkennung findet. Der Schluß ist bezeichnend für das zwitterhafte Stück. Die Gesellschaft, die sich über das strittige Drama unterhält, beabsichtigt, eine Komödie zu besuchen, doch ein Baron lehnt das Palais-Royal ab, da er sich nicht in dem „Impromptu“ verhöhnen lassen will. Unglücklicherweise spielt aber das Hotel de Bourgogne gerade den „Baron de la Crasse“, gleichfalls eine Karikatur eines Adligen, und so bleibt nur das Marais übrig. Das Ganze läuft also auf eine Reklame für Chevaliers eigenes Theater hinaus. Viel Erfolg hatte sie wohl nicht. Die Leidenschaften waren zu erhitzt, als daß sie mit so matter Limonade sich zufrieden gaben.

Am Schluß des langen Streites, im Februar oder März 1664, erscheint endlich ein Stück, das sich ganz auf Molières Seite stellt, „der komische Krieg“, la Guerre comique ou la Défense de l'École des Femmes, von einem sonst unbekannten Autor, Philippe

de la Croix. Er läßt Apollo und die neun Musen vom Olymp herabsteigen und sich als literarischen Gerichtshof konstituieren. Die Gegner und Neider Molières, die Schriftsteller, Schauspieler und lächerlichen Marquis kommen und bringen ihre alten Anklagen vor. Als Verteidiger des Dichters tritt Philinte auf, ein Name, der später im „Misanthropen“ Verwendung fand. Er weist alle Anschuldigungen geschickt zurück und überzeugt Apollo, daß nur der Neid auf die Erfolge und die hohen Einnahmen des Angegriffenen die Triebfeder der Gegner sei. Das Urteil der mythologischen Richter fällt zu Molières Gunsten aus, und von der „Frauenschule“ wird in mehr wohlgemeinten als guten Versen erklärt:

> Trefflich ist das Werk und schön.
> Jeder aufgeklärte Geist
> muß von Herzen es bewundern,
> und in dem Verfasser ist uns
> ein Terenz aufs neu geboren.

Dies ist das letzte befriedigende Wort in dem Theaterkrieg, der länger als ein Jahr die Gemüter erregte. Bald sollten ernstere Kämpfe an Stelle des leichten literarischen Geplänkels treten. Der Haß des Hotel de Bourgogne verstummte natürlich nicht mit einem Schlage. Es zählte nicht umsonst fünf Bühnenschriftsteller in den Reihen seiner Schauspieler. Wo es ging, brachten sie auch ferner Seitenhiebe und mehr oder weniger deutliche Anspielungen auf den gefährlichen Konkurrenten an, aber zu Stücken, die ausschließlich einen polemischen Zweck verfolgten, ist es nicht mehr gekommen.

Bedauerlich bleibt es, daß Molière so viel Zeit und Arbeitskraft an die nichtige Fehde vergeuden mußte, aber er konnte sich der aufgezwungenen Notwendigkeit nicht entziehen. Die neue Richtung, die er mit den „lächerlichen Preziösen“ eingeweiht, mit der „Schule der Ehemänner“ fortgesetzt und mit der „Schule der Frauen“ zum Erfolg geführt hatte, mußte sich im Kampfe durchsetzen. Daß dieser durch den Neid und die Schmähsucht der

Gegenpartei eine ungeahnte Schärfe und persönliche Bitterkeit annahm, ist nicht seine Schuld. Ausweichen durfte er ihm nicht, denn ein Verzicht auf den Streit wäre einem Verzicht auf die Sache, einer Preisgabe seiner Neuerungen gleichgekommen. Auch Goethe und Schiller mußten in den Xenien ein großes Strafgericht abhalten, ehe sie sich würdigern Arbeiten zuwenden konnten, Shakespeare hatte sich mit Ben Jonson und literarischen Klopffechtern vom Range eines Dekker und Marston herumzuschlagen. Gewonnen haben sie alle nicht viel bei diesen Kämpfen, in Molières Fall richtete aber das Gezänk einen besonderen Schaden an. Das französische Theater war nicht so fest gegründet, daß es derartige innere Zwistigkeiten ohne Nachteile überstehen konnte. Vielen und nicht den schlechtesten Elementen im Lande war die Bühne ein Dorn im Auge, besonders die streng kirchlichen Kreise huldigten noch immer dem veralteten Vorurteil, das in allen szenischen Darstellungen eine unsittliche Belustigung erblickte. Wir haben gesehen, daß der Bischof von Aleth den Besuchern der Schauspiele sogar das Sakrament verweigerte. Der alte, eingewurzelte Haß konnte aus dem Bühnenstreit nur neue Nahrung ziehen. Wenn die kleinen Autoren ihrem größten Kollegen Unmoral und Irreligion vorwarfen, wenn sie seine Stücke als elende, nur auf die Neugier der Masse spekulierende Machwerke verlästerten, lag es da nicht nahe, diese Anklagen auf die Kunst in ihrer Gesamtheit auszudehnen? Der interne Streit der Schauspieler und Schriftsteller lieferte den Gegnern die Waffen, mit denen sie das Theater als solches bekämpften. Es war in diesen Jahren, daß Molières ehemaliger Gönner Conti seine Abhandlung über die Komödie schrieb, die freilich erst 1666 nach dem Tode des Prinzen im Druck erschien. Auch der geistige Führer der Jansenisten, der einflußreiche Nicole ließ keine Gelegenheit vorübergehen, in Wort und Schrift seinen Haß gegen das Theater zum Ausdruck zu bringen. Es ist kein Zufall, daß die kunstfeindlichen Angriffe, die allerdings niemals ganz verstummt waren, gerade mit Molières Aufkommen an Zahl und Bitterkeit zunehmen. Zum Teil lag es an der

größeren Bedeutung, die durch ihn die Bühne gewann, zum Teil aber an den Verunglimpfungen, die man seinem Schaffen entgegenbrachte und die die prinzipiellen Gegner des Theaters sich aneigneten. Kämpften sie früher gegen eine Einrichtung, so konnten sie sich jetzt gegen eine leichter zu fassende Person wenden. Der Dichter der „Frauenschule" war — seine Kollegen sagten es ja selber — der Verfasser von unsittlichen Stücken, die die Moral und die Religion schmähten, die das Volk der Kirche und der Frömmigkeit entfremdeten, um durch gottlose Belustigungen seine schlechtesten Instinkte zu kitzeln. Die katholische Reaktion, die auf allen Gebieten in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte, richtete sich zunächst gegen das Theater. In ihm lebte ein unabhängiger, zwar nicht kirchenfeindlicher, aber doch kirchenfremder Geist, der gebrochen werden mußte, und als dessen Träger erschien in erster Linie Molière. Hier drohten Kämpfe, gegen die der Literatenstreit zu einem lächerlichen Vorpostengefecht herabsank. Unser Dichter war nicht der Mann, ihnen auszuweichen. Die neidischen Autoren, die Schauspieler, die Preziösen und der feindliche Adel hatten ihre Strafe erhalten, sollten die schlimmsten Gegner leer ausgehen? Hier stand wirklich das Lebenswerk des Dichters, ja die Kunst selber auf dem Spiele. Ob er eine Ahnung von der Bedeutung und der Tragweite der neuen Kämpfe besaß, in die einzutreten er im Begriff stand? Wohl kaum. Er selber sah vermutlich nur die Personen, die kleine Clique, gegen die er sich rüstete, nicht die Sache, die hinter ihr verborgen lag. Er stand ja nicht über, sondern in dem Kampfe, als er den „Tartuffe" schrieb.

Neuntes Kapitel

Höhepunkt des Kampfes

Tartuffe und Don Juan

Sobald nur der Name Molières ausgesprochen wird, verbindet sich mit ihm in unserer Vorstellung der des „Tartuffe". Molière und Tartuffe gehören untrennbar zueinander wie Shakespeare und Hamlet. Als Bekämpfer der Heuchelei, als Gegner des falschen Scheines lebt der Dichter in der Erinnerung der Nachwelt. „Tartuffe" ist nicht sein vollendetstes Werk, vielleicht nicht einmal das persönlichste, in das er am meisten von seinem eignen Wesen hineingelegt hat, aber das Drama, das den Angelpunkt seines gesamten Schaffens bildet. In Deutschland ist es bei weitem das bekannteste von Molières Stücken, überhaupt das einzige, das sich dauernd auf dem Spielplan unserer Theater erhält, und in Frankreich wird es allgemein als seine bedeutendste Dichtung anerkannt. Fichte spottet zwar über die Franzosen, die „ein mittelmäßiges Lehrgedicht über die Heuchelei in Komödienform" als ihr größtes philosophisches Werk ausgeben, aber dieses in einer Zeit politischer Erregung gesprochene Urteil enthält eine bewußte Fälschung. Nicht um ein philosophisches, sondern um ein poetisches Werk handelt es sich. Es wäre leicht, andere und gerechtere Anschauungen von deutscher Seite anzuführen, besonders die Schätzung Goethes, der den „Tartuffe" auf das höchste bewunderte, aber unsere Aufgabe besteht nicht darin, Meinung gegen Meinung zu vergleichen, die abgegebenen Stimmen zu wägen oder zu zählen, sondern wir wollen selber sehen und uns selbst durch eigene Erkenntnis eine Ansicht bilden. Dazu ist es zunächst nötig, den Verlauf der Komödie darzulegen.

Ihren Schauplatz bildet das Haus des Orgon, eines reichen, allgemein geachteten Bürgers. Während der Fronde hat er seinem König wichtige Dienste geleistet, so daß er bei ihm einen Stein im Brette besitzt. Der schon bejahrte Mann hat in zweiter Ehe eine liebenswürdige junge Frau Elmire geheiratet, während ihm aus der ersten Verbindung zwei erwachsene Kinder verblieben sind, der kräftige, etwas hitzige Damis und eine bescheidene, folgsame Tochter Mariane. Sie ist mit Valère verlobt, einem Jüngling von erprobter Charakterfestigkeit und Anhänglichkeit. Die Familie, die durch Madame Pernelle, Orgons Mutter, und Elmirens Bruder Cléante ergänzt wird, lebt in glücklichster Eintracht, bis das Oberhaupt die Bekanntschaft Tartuffes macht. Er selbst berichtet darüber (I, 6):

Tagtäglich sah ich in der Kirch' ihn beten
auf beiden Knien, mir grade gegenüber,
in frommer Demut; aller Augen wandten
sich auf die Glut, mit der er betete.
Er seufzte laut, sein Auge war verzückt,
den Boden küßt' er jeden Augenblick;
und als ich ging, eilt' er mir schnell voraus,
und bot mir an der Tür geweihtes Wasser.
Durch seinen Knaben, den ich ausgefragt,
hatt' ich gehört, er leb' in Dürftigkeit.
Ich schenkt' ihm Geld; doch mit Bescheidenheit
gab er sogleich die Hälfte mir zurück,
und sprach: „das ist zu viel! ist um die Hälfte
zu viel! ich bin's nicht wert!" Und als ich's dann
nicht wieder nehmen wollte, teilt' er's gleich
vor meinen Augen an die Armen aus.
Ich nahm ihn endlich durch des Himmels Fügung
in meinem Hause auf; und seit der Zeit
gedeiht mir alles.

Tartuffe wirft sich zum unbeschränkten Herren in der Familie auf. Der verblendete, schwache Orgon erliegt völlig dem überlegenen Zauber des Eindringlings und Madame Pernelle stellt sich ganz auf dessen Seite. Gestützt durch diese beiden, beginnt er sein

christliches Reformwerk. Er tadelt alles. Der weltliche Hausstand soll den strengsten Regeln der Kirche angepaßt werden, jedes harmlose Vergnügen wird als Sünde verworfen, und um sein System durchzuführen, überwacht Tartuffe die sämtlichen Familienmitglieder, besonders die junge Frau seines Gastfreundes, deren Seelenheil den Gegenstand seiner eifrigsten Fürsorge bildet. Dabei läßt er selber es sich nach Kräften wohl sein; er ißt, trinkt, wird fett und rund, und als Elmire krank zu Bett liegt und keinen Bissen berührt, opfert er sich und verspeist die für sie bestimmten beiden Rebhühner und den halben Hammelschlegel. Damis, Mariane, ihre Stiefmutter und Cléante durchschauen den Frömmler und seine Heuchelei, besonders aber die bewährte Dienstmagd Dorine verfolgt ihn mit der instinktiven Abneigung, die ein unverfälschtes Naturkind gegen jedes erzwungene und verstellte Wesen empfinden muß, ja sie erkennt sogar, daß Tartuffe die Frau seines Wohltäters begehrt. In der meisterhaften, von Goethe als unerreichtes Muster gerühmten Exposition (I, 1) prallen die Gegensätze aufeinander. Orgon ist für einige Tage verreist und Madame Pernelle setzt sich mit ihren Angehörigen über Tartuffe auseinander. Sie preist ihn als Heiligen:

> Es ist die Sünde,
> die er bekämpft, er streitet für den Himmel,
> nicht für ein irdisch Ziel.

Mit dem frommen Mann ist der Unfrieden eingezogen. Er spaltet die Familie in zwei Parteien, er ist der Gegenstand jeder Unterhaltung, und alles in dem kleinen Kreise dreht sich um ihn und durch ihn. Als Orgon von der Reise heimkehrt, fragt er nicht nach Frau und Kindern, sondern nur nach Tartuffe. Das Gespräch mit seinem Schwager (I, 6) klärt die Gegensätze, in denen der Unterschied zwischen wahren und falschen Frommen gezogen wird. Valères Heirat mit Mariane soll stattfinden. Cléante drängt im Namen des Bräutigams auf einen sofortigen Abschluß, Orgon schiebt die Entscheidung hinaus, vielleicht „habe der Himmel etwas anderes beschlossen“. Dieses andere ist, wie wir zu Beginn

des zweiten Aktes erfahren, eine Verbindung mit Tartuffe. Vergebens, daß die Tochter sich abgeneigt zeigt, vergebens, daß Dorine ihrem Herrn die Wahrheit in der derbsten Form sagt, er besteht auf dieser von Gott selbst gewollten Ehe. Der neue Heiratsplan führt zu einem Zerwürfnis zwischen den Verlobten, dem aber die Versöhnung unmittelbar folgt. Diesem Vorgang, einer wenig glücklichen Wiederholung des jugendlichen „Liebeszwistes", fehlt hier die innere Berechtigung. Als Machenschaft Tartuffes wäre ein ernsthafter Streit allenfalls brauchbar, als Werk des Zufalls fällt er aus der Handlung heraus und erweckt den Eindruck einer Verlegenheitszene, bestimmt, den zweiten Akt auf die normale Länge zu bringen. Nicht von unbedeutenden Liebeszwistigkeiten, sondern von Tartuffe wollen wir hören. Alles drängt auf sein Erscheinen hin, nur von ihm war in den ersten beiden Akten die Rede, die Erwartung ist auf das äußerste gespannt. Endlich tritt er (III, 2) mit leisen Schritten und fromm zu Boden gesenkten Augen auf, indem er seinem Diener zuruft:

Lorenz, leg mein härenes Hemd
und meine Geißel weg, und bete du,
daß dich der Himmel stets erleuchten möge.
Wenn jemand nach mir fragt, so sag', ich ging
zu den Gefang'nen, um ein Scherflein dort
zu spenden.

Diese Einführung mit dem Himmel im Mund ist bezeichnend, und noch bezeichnender die erste Handlung Tartuffes: er breitet sein Taschentuch über Dorinens entblößten Busen, da der Anblick des Fleisches ihn auf sündige Gedanken bringen könne, ein feiner Zug, der die Sinnlichkeit andeutet, die den Frömmler zu Fall bringen soll. Elmire ersucht ihn um eine Unterredung in der Absicht, ihn von der Heirat mit Mariane abzubringen, Tartuffe benutzt die vertrauliche Aussprache, der jungen Frau in verzückten Ausdrücken seine Liebe zu gestehen. Die Erklärung wird von Damis belauscht, der seinen Vater herbeiruft und ihm die Schändlichkeit seines

frommen Gastfreundes enthüllt. Doch dieser weiß sich durch die tiefste Demut aus der Schlinge zu ziehen (III, 6):

> Ja wohl, mein Bruder; ja. Ich bin ein Bube,
> ein schlechter Mensch, ein unglücksel'ger Sünder,
> der größte Bösewicht, der je gelebt!
> Jegliche Stunde meines Lebens ist
> befleckt mit Greueln; all mein Dasein nur
> ein Wust von Missetaten und Verbrechen;
> und ich erkenn' es, mir zur Strafe will
> der Himmel mich demüt'gen vor den Menschen.
> Welch größter Untat man mich zeihen mag,
> fern sei der Stolz von mir, mich zu verteid'gen.
> Glaubt, was sie sagen, waffnet euren Zorn
> und als Verbrecher treibt mich fort von hier.
> Was mich von Hohn und Schande treffen mag,
> ich weiß, ich habe noch weit mehr verdient.

Die Worte erreichen, daß Orgon mehr als je an seinen Heiligen glaubt, er verstößt sogar den eigenen Sohn Damis, da er Tartuffe nicht um Verzeihung bitten will; und so weit geht der schwache Mann, daß er sein ganzes Vermögen dem Heuchler verschreibt. Dieser kann triumphieren, er hat alles erreicht, was ihm in seinen kühnsten Träumen vorschwebte. Ein Versuch Cléantes, ihn umzustimmen, bleibt ohne Erfolg. Tartuffe will zwar für seinen Teil Damis verzeihen, aber er lehnt es ab, ihn in das väterliche Haus zurückzuführen. Das sei gegen den Ratschluß des Himmels, den der fromme Mann genau kennt. Mariane fleht ihren Vater an, sie nicht zu der verhaßten Ehe zu zwingen, doch umsonst kniet sie vor ihm, er beharrt auf seinem Willen. Nur eine Möglichkeit der Rettung gibt es noch: Elmire muß den Betrüger in seiner wahren Gestalt und in seinen wirklichen Absichten enthüllen. Sie erbietet sich dazu, und in der Hoffnung, die ganze Größe und Reinheit seines frommen Freundes zu erkennen, versteckt sich Orgon unter den Tisch, um die Unterhaltung der beiden zu belauschen. Die Szene (IV, 5) ist die gewagteste, aber auch meisterhafteste des Stückes. Tartuffe ist durch den Verlauf der

ersten Unterredung mißtrauisch geworden. Die junge Frau muß alle Koketterie aufwenden, um ihn aus seiner Vorsicht herauszulocken. Endlich siegt die Leidenschaft über die Klugheit, selbst über Orgon macht der Frömmler verächtliche Bemerkungen und durch einen jesuitischen Probabilismus sucht er die religiösen Bedenken der Geliebten zu entkräften:

Die lächerliche Furcht kann ich zerstreuen
und eure Zweifel heben, teure Frau;
der Himmel zwar verbietet mancherlei,
doch ist es leicht, mit ihm sich abzufinden.
Nach dem man's braucht, gibt's eine Wissenschaft,
unser Gewissen zwanglos auszudehnen,
und was an einer Handlung strafbar scheint,
zu sühnen durch die Reinheit ihres Zwecks.
Ich selbst erteil' euch Unterricht in dieser
geheimen Lehre; folgt nur meiner Führung.
Erfüllt mein Hoffen, denkt an keine Furcht,
ich steh euch ein für alles und die Sünde
nehm' ich auf mich.

Orgon kann nicht mehr zweifeln. Er weist Tartuffe aus dem Hause, doch der beruft sich auf die Schenkung, er sei der Besitzer, und droht außerdem, sich und den Himmel zu rächen. Sein Gastfreund hat ihm eine Schatulle mit wichtigen staatsgefährlichen Urkunden übergeben, die ein flüchtender Bekannter ihm anvertraut hatte. Also nicht nur sein Vermögen, sondern Orgon selber ist in der Hand des Verräters. Dessen Rache läßt nicht auf sich warten. Durch einen Gerichtsdiener fordert er seinen ehemaligen Wohltäter auf, das Haus zu räumen und die Papiere liefert er in die Hände des Königs. Mit einem Polizeibeamten erscheint er endlich selber, um seinen einstigen Freund zu verhaften. Doch in dem Augenblick der höchsten Not kehrt der Spieß sich um. Der Häscher erklärt (V, 8):

Wir leben unterm Szepter eines weisen
Monarchen, der ein Feind ist jedes Trugs,
des scharfer Blick des Menschen Herz durchforscht,
und den kein Heuchler überlisten kann.

Er hat die wahre Natur Tartuffes erkannt, der sich bereits früher verschiedener Verbrechen schuldig gemacht hat. Kraft seiner souveränen Gewalt zerbricht er die erschlichene Schenkungsurkunde, verzeiht Orgon auf Grund früherer Verdienste den Besitz der hochverräterischen Papiere und läßt Tartuffe die ganze Strenge seines Zornes kosten. In dem Lobe des Königs und Marianens Verlobung mit Valère, der sich in allem Unglück treu bewährt hat, klingt das Stück aus.

Die Lösung der Verwickelung ist der schwächste Punkt des Dramas. Schon der Zwischenfall mit der Kassette und den kompromittierenden Urkunden ist in keiner Weise vorbereitet, sondern taucht am Ende des vierten Aktes überraschend und störend auf. Der Knoten wird nicht gelöst, sondern durch das Eingreifen des Königs als deus ex machina zerhauen. Doch auch das Verfahren hat Verteidiger gefunden und unter ihnen einen so namhaften wie Goethe. Die Heuchelei sei ein so furchtbares und gefährliches Laster, wird behauptet, daß es nur durch den Staat selbst als Vertreter der objektiven Rechtsordnung niedergerungen werden könne. Wo alle anderen Mittel versagen, müsse der Monarch selber sich einmischen und die Rettung bringen. Das ist richtig, aber wenn Molières Absicht dahin zielte, so mußte er den Konflikt schon im Anfang aus der engen Sphäre der Familie herausheben, er mußte wie Shakespeare in „Maß für Maß" zeigen, daß der Scheinheilige nicht nur das Glück einzelner Privatpersonen untergräbt, sondern die Rechtsordnung selber. In diesem Falle wäre der Dichter uns etwas schuldig geblieben: „Tartuffe" ist eine Familienkomödie, die auch innerhalb der Familie zu Ende geführt werden mußte. Sie erfährt im letzten Akt eine nicht motivierte Erweiterung, die sich zwar aus allgemeinen politischen und moralischen Gründen rechtfertigen läßt, nicht aber aus ästhetischen. An Vorschlägen zu einer Abänderung des Schlusses hat es nicht gefehlt. Schon Boileau soll sich mit einem derartigen Plan getragen haben, der später von Scribe wieder aufgenommen wurde. Er geht dahin, daß unter Ausschaltung des Zwischenfalles mit

den staatsgefährlichen Schriftstücken Orgons Schenkung entweder wegen Verkürzung des Erbrechts seiner Kinder ungültig sein soll oder wegen groben Undanks des Beschenkten widerrufen werden kann. Beide Gesichtspunkte finden eine Unterlage in der positiven Rechtsordnung, aber in der Dichtung gilt nicht sie, sondern ausschließlich das Gesetz des Dichters. Er will und muß der Sachlage nach die Übertragung des gesamten Vermögens an Tartuffe als rechtsbeständig ansehen. Der Bösewicht wäre ein kümmerlicher Geselle, eine Wespe ohne Stachel, wenn er seine Pläne auf so haltlosen Pfeilern aufbauen würde. Wie Molière ihn auffaßt, muß er gefährlich sein, so gefährlich, daß eben alle gewöhnlichen Hilfsmittel gegen seine Schurkerei versagen. Der Konflikt war innerhalb der Familie nicht zu lösen, so wenig wie der der „Frauenschule". Dort mußte der Dichter, um die Gewalt eines Vormundes zu brechen, den verschollenen Vater aus Amerika heimbefördern, in das neue Stück mußte er den König hineinziehen. Aber mag der Schluß auch notwendig sein, besser wird er dadurch nicht. Der Verfasser hat das selber gefühlt, und um der Lösung einen Schatten von Berechtigung zu geben, verwandelt sich der Heuchler im letzten Akt völlig grundlos in einen von der Polizei schon lange gesuchten Verbrecher. Lobpreisungen des Monarchen auf offener Szene waren zudem nichts Ungewöhnliches. Quinault, Boursault und Poisson haben sie verwendet, und Molière besaß einen besonderen Grund, seinen allerhöchsten Gönner in dieser ehrenvollen Weise in das Drama zu verflechten. Ihm lag daran, zu zeigen, daß er die Sache des Königs gegen die Feinde des Staates und der Gesellschaft verfocht; wie Orgon rechnete er auf den Schutz des Monarchen, der „liebend die Gerechten schirmt, aber der Bösen nachsichtloser Feind ist". Von seinem Standpunkt aus betrachtete er den Schluß trotz der ästhetischen Mängel als eine Meisterleistung, und ein geschickter Schachzug war er auf jeden Fall.

Der Wert des „Tartuffe" beruht zum geringsten Teil auf der Handlung, die nur wenig Molières eigener Phantasie verdankt. Die Heuchelei, besonders die religiöse Heuchelei, die unter dem

Deckmantel eines asketischen Wandels gierig nach den Gütern dieser Welt trachtet, bildete schon im Mittelalter ein beliebtes Thema. Manch derber Schwank wurde von äußerlich frommen Mönchen und Einsiedlern erzählt, die heimlich ihren fleischlichen Gelüsten zu frönen wußten, besonders auf Kosten ihrer weiblichen Beichtkinder. Viele von diesen Erzählungen gingen in die Novellensammlungen Boccaccios und seiner Nachfolger über. In dem „Rosenroman“, der bedeutendsten epischen Dichtung des Mittelalters bis auf Dantes „göttliche Komödie“, tritt die Personifikation des falschen Scheines, Faux-semblant, auf, der sich äußerlich fromm gebärdet, innerlich aber recht weltlich gesinnt ist. Die italienische Komödie übertrug die Heuchelei auf das weibliche Geschlecht, sie schuf die Ruffiana, die Kupplerin, die unter einem ehrbaren Schein die schlimmsten Taten vollbringt, einen Typus, der in der Satire „Macette“ des französischen Dichters Regnier im sechzehnten Jahrhundert eine meisterhafte Ausgestaltung erfuhr. Auch Macchiavellis „Mandragola“ gehört hierher. Dort tritt ein Priester auf, der bei der Verführung einer anständigen Frau trotz seines heiligen Amtes mitwirkt, jedoch ist er mehr Dummkopf, weniger Heuchler. Auch Aretinos Lustspiel „Ipocrito“ vom Jahre 1542 muß erwähnt werden, doch dort ist der Scheinheilige nur ein armseliger Parasit, der sich für sein angebliches Fasten durch heimliche üppige Mahlzeiten entschädigt und nebenbei noch der Tochter seines Hausfreundes bei ihren Liebeshändeln als Vermittler dient. Im übrigen ist er ein gutmütiger, brauchbarer Bursche, der durch seine Geschicklichkeit alle Schwierigkeiten ausgleicht. Molière mag alle diese Werke gekannt und Anregung aus ihnen geschöpft haben, aber als unmittelbare Quelle des „Tartuffe“ kommen sie nicht in Betracht, wohl aber eine italienische Stegreifkomödie „il Pedante“. Der Pedant lebt dort im Hause Pantalones, wo er sich eines großen Einflusses und des unbeschränkten Vertrauens seines Gastfreundes erfreut. Er blendet diesen durch angebliche Frömmigkeit, führt beständig gottgefällige Reden im Munde und beklagt seine eigene Sündhaftigkeit, während er mit Pantalones Frau Isabella

liebäugelt und ihr auseinandersetzt, daß, wenn sie einmal eine außerehelicher Freude genießen wolle, sie diese besser und bequemer bei ihm, dem im Hause wohnenden Freund, als bei einem Fremden finden könne. Isabella teilt den Antrag ihrem Gatten mit, und um den Heuchler zu überführen, legen sie ihm eine Falle. Pantalone schützt eine Reise vor, und seine angebliche Abwesenheit benutzt die Frau, um den Pedanten zu einem Stelldichein zu laden. Der lauschende Ehemann überzeugt sich von der Schuld des Schuftes und bestraft ihn auf eine höchst grausame Weise. Dies ist in den Grundzügen die Handlung des „Tartuffe". Was noch fehlte, ergänzte der Dichter aus einer spanischen Novelle von Alonso Solas Barbadillo, der „Tochter Celestinas". Die Erzählung, die auch manche Züge für den Charakter des Titelhelden bot, war 1655 von Scarron, der auch schon die „Unnütze Vorsicht", die Quelle der „Frauenschule", übersetzt hatte, in das Französische übertragen worden, und zwar unter dem Titel „die Heuchler", les Hypocrites. Dort verbindet sich ein Betrüger mit zwei ihm gleichwertigen Frauenzimmern, um äußerlich ein strenges, Gott wohlgefälliges Leben zu führen. Montufar, so ist der Name des spanischen Tartuffes, verkleidet sich als Mönch, strömt von salbungsvollen Redensarten über und ergeht sich in frommen Werken; er besucht mit Vorliebe die Gefängnisse und predigt den Sträflingen. Ein Fremder, der das Gaunerkleeblatt von früher kennt, macht den Versuch, ihn und seine Gefährtinnen zu entlarven, doch das Volk nimmt die Partei der Frömmler und bedroht den Ankläger. Montufar beschützt ihn und rettet ihn vor der Wut der Menge. Er hebt den Blutüberströmten auf und küßt ihn mit den Worten: „Ich bin ein Bösewicht, ein Sünder, der niemals etwas Wohlgefälliges in den Augen des Himmels getan hat. Glaubt ihr, weil ich ein frommes Gewand trage, ich sei kein Räuber, kein Stein des Anstoßes für andere und die Ursache meiner eigenen Verdammnis? Täuscht euch nicht, meine Brüder, nehmt mich zum Ziele eurer Anklagen, eurer Steine und eurer Schwerter!" Nach diesem Akt der Selbstverleugnung gilt Montufar als ein Heiliger,

und unter der Maske führt er mit seinen Gefährtinnen ein üppiges Lotterleben, bis er die Ungeschicklichkeit begeht, einen seiner Diener schlecht zu behandeln, der aus Rache die heuchlerische Gesellschaft zur Anzeige bringt. Eine Strafe erhält der Betrüger nicht, sondern es gelingt ihm, mit den zusammengestohlenen Schätzen zu entfliehen.

Das Gerüst des „Tartuffe“ war damit gegeben. Die Ausgestaltung im einzelnen, besonders die Zeichnung der Charaktere ist Molières ausschließliches Eigentum, für die die italienische Posse nichts, die spanische Novelle nur spärliche Andeutungen lieferte. Und gerade in der Darstellung der Menschen zeigt sich die Meisterschaft des Dichters. Das Problem verlangt, daß die auftretenden Personen, die Mitglieder der gleichen Familie, in der ernstesten Frage, die es gibt, in der Religion, aufeinanderstoßen, es muß aber so gehalten werden, daß trotzdem eine Versöhnung zwischen ihnen möglich bleibt; es galt also die Tragik der Sache hinter der Komik der Gestalten zu verbergen. Am schwierigsten war das bei Orgon. Molière hätte ihn tiefer zeichnen können, weniger als Betrogenen, mehr nach Wahrheit verlangend und glaubenseifriger, aber dann hätte er die Enttäuschung, die die Entlarvung seines Heiligen ihm bringt, nicht überstanden und wäre als Opfer einer Tragödie gefallen. Auf der anderen Seite lag die Gefahr nahe, daß der geprellte Mann zur Karikatur wurde. Der Dichter fand den glücklichen Mittelweg, indem er die Schwäche in Orgons Charakter hervorhob.

> Er war bisher ein ganz verständ'ger Mann,
> der seinem König treu und brav gedient,
> doch seit ihm der Tartuffe zu Kopf gestiegen,
> ward er zum blöden Kind. (I, 2).

Seine willenlose Natur unterliegt vor der überlegenen Energie, vor der faszinierenden Wirkung, die der Frömmler auf ihn ausübt. Er liebt seine Kinder, und sobald er durch die Gegenwart seines bösen Genius nicht gebannt ist, hat er Mühe, sein weiches Herz den Bitten der Tochter zu verschließen; weilt aber Tartuffe

bei ihm oder denkt er auch nur an ihn, so schwindet jedes bessere Gefühl und nur die Verehrung für seinen Heiligen bleibt, wie er selber (I, 5) sagt:

Er brachte mich
so weit, nichts mehr zu lieben und mich ganz
von jeder Freundschaft abzulösen. Seht,
jetzt möchten Brüder, Kinder, Mutter, Frau
hinsterben — und mir wär's so viel als das!

Es ist der hypnotische Zauber, den der stärkere Wille auf den schwächeren ausübt. Tartuffe unterjocht Orgon, macht ihn zu seinem Spielzeug, zum Werkzeug, das für ihn die schlimmsten Schandtaten vollbringen muß. Und wodurch erreicht er das Ziel? Durch eine religiöse Belehrung, die die Abkehr von der Welt, den Verzicht auf alle irdischen Werte und das ausschließliche Streben nach dem jenseitigen Heil predigt. Die Art dieses Unterrichtes hat Molière nur angedeutet, nicht ausgeführt, sonst wäre sein Stück auf noch viel größere Schwierigkeiten gestoßen und noch heute so unaufführbar wie im siebenzehnten Jahrhundert. Tartuffe ist für Orgon die Religion selbst, der Inbegriff seiner eigenen Seligkeit. Was dieser Gewissensrat spricht, besitzt in den Augen des Schülers die Bedeutung der Offenbarung. Macht seine Schwäche ihn zum willenlosen Objekt des Betruges, so hilft sie ihm auf der anderen Seite auch leicht über die Enttäuschung des Schlusses hinweg. Orgon empfindet keine Spur von Reue oder Scham, sondern er schimpft am eifrigsten auf sein ehemaliges Idol, und es bedarf der Mahnung Cléantes, ihn zu einer würdigen Haltung nach dem Schicksalsumschlag zu bestimmen. Ein feiner Zug poetischer Ironie ist es, daß er, der vier Akte lang sich der Einsicht verschlossen hat, im fünften denselben Fehler bei seiner eigenen Mutter vergebens bekämpft. Er hat Tartuffes Verrat gesehen, „was man nennt, gesehen", aber die alte Dame bleibt (V, 3) dabei:

In den meisten Fällen täuscht der Schein,
man soll nicht allzeit glauben, was man sieht.

Madame Pernelle ist die treueste Anhängerin des Frömmlers, die selbst nach den zwingendsten Gegenbeweisen an dessen Reinheit und Glaubenseifer festhält. Natürlich ist sie beschränkt, aber die Beschränktheit bildet nur zum Teil die Ursache der Halsstarrigkeit, die ihr das Eingeständnis eines Irrtums unmöglich macht. Ihre zähe Energie läßt von dem einmal Erkannten nicht ab, sie will nicht sehen, sie will glauben, nur um den jüngeren Leuten gegenüber nicht Unrecht zu haben. Auch für sie bildet die Religion einen Deckmantel für andere Ziele, und wenn sie auch von bewußter Heuchelei entfernt ist, so trifft sie doch in diesem Punkt mit Tartuffe zusammen und fühlt instinktiv die gegenseitige Wahlverwandtschaft. Gleich ihm will sie herrschen. Ihre heranwachsenden Enkelkinder und die an Klugheit weit überlegene Schwiegertochter fügen sich nicht unter ihr Joch, da kommt Tartuffe ins Haus, der das Mittel besitzt, die Unfolgsamen durch die Religion zu beugen. Madame Pernelle ist seine natürliche Verbündete, und der gemeinsame Krieg beider gilt der besseren, feineren und freieren Lebensart, die mit Elmire im Gegensatz zu der Rückständigkeit ihrer Schwiegermutter in das Haus eingezogen ist. Die Beschränktheit verschließt der alten Dame die Einsicht, daß auch sie nur das Werkzeug in der Hand eines Betrügers ist, für den ihre Dummheit und Herrschsucht sich ebenso brauchbar erweisen wie die Schwäche und Leichtgläubigkeit ihres Sohnes. Es ist bezeichnend und zugleich bedeutungsvoll für Molières Ab- und Ansichten, daß die beiden älteren Leute an Tartuffe glauben, die jüngere Generation ihn aber durchschaut. Das Stück stellt sich als Ringen zwischen Vergangenheit und Zukunft, Fortschritt und Rückschritt, zwischen Jugend und Alter dar, in der die erstere wie immer bei unserem Dichter, wie schon in den beiden Schulen, den Sieg davonträgt. Die frische, gesunde, unverfälschte Natur pulsiert kräftiger in der Jugend, die instinktiv alles Gezwungene und Gemachte, die Grimasse, wie Molières Lieblingsausdruck lautet, herausfühlt und als Todfeind bekämpft. Die Anschauung erklärt die Stellung der Dienstmagd Dorine. Ihre Bildung ist gering, aber der Natur steht sie am nächsten,

und ihr natürlicher Sinn und ungebrochener Mutterwitz erkennen das, was dem Verstand der Verständigen entgeht. Phrasen blenden sie nicht, sie fühlt aus ihnen Tartuffes eigentliche Absicht, seine sinnliche Begierde heraus und sie erkennt, daß, wenn sich der Heuchler eine Blöße geben soll, an der er zu packen ist, dies nur dadurch geschehen kann, daß man ihm den Besitz Elmirens als blendenden Köder vorhält. So wird sie zur Leiterin der Intrige, zur praktischen Vorkämpferin der Wahrheit gegen die Heuchelei, während Cléante die theoretische Begründung des Streites liefert. Er ist der Generalstabschef neben dem Feldherrn. Alles, was der Dichter zur Klärung seines Werkes sagen will, besonders die Unterscheidung zwischen echten und falschen Frommen, die weniger Orgon als dem Publikum eingeprägt werden soll, legt er Cléante in den Mund. Viele von diesen Erörterungen mögen auf späteren Nachträgen beruhen, um die Angriffe und Mißverständnisse zurückzuweisen, denen die Komödie ausgesetzt war; auf jeden Fall leidet die Gestalt unter dem Übermaß der akademischen Betrachtungen. Ja, stellenweise sinkt sie zur Sprechmaschine ohne inneres Leben, zum Räsonneur herab, der nicht im eigenen Namen und im eigenen Interesse, sondern nur als Sachwalter anderer, in erster Linie des Verfassers selber auftritt. Dem Manne fehlt die Parteileidenschaft, deshalb hat er es leicht, Orgon zum Schluß zu einer würdevollen Haltung zu mahnen und von einem billigen Triumph über den besiegten Gegner zurückzuhalten. Cléante ist kein absoluter Mustermensch, sondern der doppelte Gegensatz, in dem er zu seinem Schwager durch die Klugheit, zu Tartuffe durch die Schilderung der wahren Frömmigkeit steht, zeigt nur, wie man es in dieser Komödie anfangen muß, um nicht der Lächerlichkeit zu verfallen.

Damis ist der leidenschaftlichste unter den Gegnern Tartuffes. Er verfolgt ihn mit einem rücksichtslosen persönlichen Haß, aber gerade durch den Übereifer verhilft der jugendliche Hitzkopf dem Verhaßten zu seinem höchsten Triumph. Die Schwester Mariane ist ein schweigsames, etwas schüchternes Mädchen, dem man es anmerkt, daß es ohne die Liebe einer Mutter aufgewachsen ist. Die

um wenige Jahre ältere Stiefmutter kann, so freundlich sie sich auch zeigen mag, auch nur einen bedrückenden Einfluß auf die erwachsene Tochter ausüben, die als Vertraute die Dienstmagd Dorine vorzieht. Wie jeder Unterdrückte ist Mariane empfindlich, so daß durch ein unbedachtes Wort ihres Bräutigams eine ernstliche Verstimmung zwischen den Liebenden entstehen kann. Ihre Neigung ist tief, aber verschlossen und wortkarg, und nur die höchste Not bringt sie dazu, die Grenzen des kindlichen Gehorsams zu überschreiten und dem Vater Widerstand zu leisten, unterstützt von der treuen Helferin Dorine und der klugen Stiefmutter. Elmire ist einer der feinsten Frauencharaktere, die Molière überhaupt geschaffen hat: maßvoll, klug, von natürlicher Schicklichkeit, stets des rechten Weges sich bewußt trotz der schwierigen Lage, in der sie sich befindet. An den um Jahre älteren Gatten fesselt sie keine Neigung, noch nicht einmal Achtung, sondern nur der Wille der Eltern und die Pflicht; zwei erwachsene Stiefkinder stehen neben ihr, die in ihr niemals eine Mutter, eher eine eindringliche Fremde sehen. Doch unverzagt erfüllt sie ihre Schuldigkeit, eine ehrbare Genossin für den Gatten, eine gleichmäßige, zuverlässige Freundin für Damis und Mariane. Ihr Pflichtbewußtsein, wohl auch ihr kühles Temperament, bewahren sie vor jeder Verlockung. Sie hat es nicht nötig, Tartuffes Anträge Orgon zu hinterbringen (III, 4):

> Eine kluge Frau
> lacht über solche Albernheit und wird
> das Ohr des Gatten stets damit verschonen.

So ähnlich äußern sich Frau Fluth und Frau Page in Shakespeares „lustigen Weibern“, die aber sonst einen Vergleich mit der feineren und selbstloseren Elmire nicht aushalten können. Die wahre Sittlichkeit wird mit einem dicken Falstaff ebensogut fertig wie mit der bestechenderen Werbung und den eindringlicheren Verführungskünsten eines Tartuffe. In dem Gefühl, daß es für sie eine Gefahr nicht gibt, bedarf Elmire keiner fremden Hilfe, noch hegt sie den Wunsch, daß das Selbstverständliche als eine moralische

Heldentat ausgeschrieen wird. Sie denkt nur an die Ruhe des Gatten, überhaupt nur an andere. In der stillen, selbstlosen Wirksamkeit findet sie ihre eigene Befriedigung, ohne darum die kleinen Behaglichkeiten des Lebens zu verschmähen. Sie liebt den Luxus, den Putz, die gefällige Geselligkeit, das Vergnügen, kurz alle Annehmlichkeiten, die der Wohlstand ihres Mannes ihr zu gewähren vermag. Koketterie ist ihr nicht fremd, und wenn sie diese berechtigte weibliche Waffe trotz inneren Widerstrebens im Kampf gegen Tartuffe so meisterhaft zu gebrauchen versteht, so hat sie wohl die Wirkung ihrer Schönheit und ihrer Anmut schon früher kennen gelernt, ehe sie in die Entsagung einer freudlosen Ehe mit Orgon eintrat.

Die Gruppe von Tartuffes Feinden wird durch Valère ergänzt, den charakterfesten und treuen Verlobten Marianens. Er und seine Genossen stimmen, soweit das religiöse Problem des Stückes in Betracht kommt, in ihrem Verhalten überein, und zwar besteht ihr gemeinsamer Grundzug darin, daß die Religion bei ihnen überhaupt keine Rolle spielt. Cléante unterscheidet zwar zwischen echter und falscher Frömmigkeit, von denen die eine sich in Taten, die andere nur in Worten äußere, aber diese Auseinandersetzung ist rein theoretisch. Er stempelt zwar Tartuffe als Heuchler, aber die bessere Seite nimmt er weder für sich noch für einen seiner Freunde in Anspruch. Es hätte nahe gelegen, in Elmire als Gegensatz zu ihrem Verführer die wahre Frömmigkeit zu verkörpern, aber weder sie noch einer aus ihrem Kreise legt ein Glaubensbekenntnis ab oder sucht Schutz und Trost in den Lehren des Christentumes. Die Religion aller ist im besten Falle eine rein praktische, die in einer sittlichen Lebensführung Genüge findet. Es sind gute, aber keine frommen Menschen. Nicht wahre und falsche Frömmigkeit ringen in dem Stück miteinander, sondern die gesunde, unverfälschte Natur mit der Heuchelei. Wenn die letztere unterliegt, so ist der Erfolg nicht auf Rechnung einer besseren religiösen Gesinnung zu setzen, sondern eines freieren und edleren Menschentumes, das ohne jede überirdische Verheißung in sich selbst Ziel und Belohnung findet. Ähnlich liegen die Rollen im „Kaufmann von Venedig“.

Auch dort überwindet zum Schluß nicht das Christentum das Judentum, sondern eine freie schöne Menschlichkeit das Laster, das sich bei Shakespeare in den Mantel des Rechts, bei Molière in den der Religion einhüllt.

Tartuffe ist es, der die bisher genannten Personen in Liebe und Haß entflammt und in zwei Parteien spaltet. Sein Charakter scheint kaum eine Schwierigkeit zu bieten; zumal wenn man den Untertitel des Stückes, „der Betrüger", und Molières eigene Erklärungen im Vorwort der Buchausgabe und in den verschiedenen Gesuchen an den König heranzieht, macht es den Eindruck, als ob der Heuchler in klarer, sogar etwas derber, holzschnittmäßiger Manier gezeichnet wäre. Sagt nicht Cléante (I, 6) das letzte Wort über ihn?

> Ich wüßte nichts, das mir verhaßter sei
> als jene übertünchten Außenseiten
> zur Schau getrag'ner Andacht; als die Heuchler
> vom Platz, die wie Quacksalber auf dem Markt
> mit lächerlicher, frecher Gaukelei
> straflos das Volk betören und verspotten,
> was jedem Menschen für das Höchste gilt;
> Nichtswürd'ge, die aus Geiz und Eigennutz
> die Frömmigkeit zum Handwerk und zur Ware
> erniedern und mit Seufzern und Gebärden
> Ämter und Würden kaufen, jene Rotte,
> die auf dem Weg zum Himmel ird'schem Gut
> wetteifernd nachrennt; die zugleich devot
> und gierig suppliziert zu jeder Stunde
> und mahnt zu klösterlicher Einsamkeit
> mitten im Hofgewühl; die ihre Laster
> mit ihrer Frömmigkeit zusammenflicht
> und hämisch, treulos, hinterlistig, falsch,
> so oft es gilt, dem Feind zu schaden, frech
> mit Glaubenseifer ihre Bosheit deckt;
> um so gefährlicher in ihrem Haß,
> als sie mit Waffen ficht, die wir verehren;
> und deren vielgepries'ne Leidenschaft
> uns mit geweihtem Dolch durchbohren will.

Kann man dieser pathetischen Erklärung überhaupt noch etwas hinzusetzen? Tartuffe ist danach der abgefeimte Gauner, der selber glaubenslos die Religion zur Befriedigung seiner irdischen Begierden mißbraucht. Aber die Beurteilung stammt aus dem Munde eines Feindes, macht also auf objektive Geltung nicht notwendigerweise Anspruch. Die Taten des Frömmlers stehen in Widerspruch zu seinen Worten. Schon das genügt, um den Untertitel des „Betrügers“ zu rechtfertigen und den Mann in den Augen aller als Heuchler erscheinen zu lassen. Aber ein Zweifel bleibt, ob er subjektiv das Bewußtsein seiner Heuchelei besitzt. Glaubt Tartuffe wirklich nicht an die frommen Worte, die er predigt? Sind sie nur eine Maske, die er aufsetzt und je nach Bedarf wieder ablegt ohne eine Spur von Überzeugung? So schildern ihn wohl die Feinde, und sein eigenes Verhalten widerspricht zwar der Beurteilung nicht, aber bestätigt sie ebensowenig. Es bleibt die Möglichkeit, in Tartuffe einen religiösen Schwärmer zu sehen, den Verkünder einer Irrlehre, der sich aus Mystik, Sinnlichkeit, Rabulistik und Demut ein eigenes System bereitet hat, der die Menschen in Exoterische und Esoterische einteilt, von denen die einen entsagen müssen, die anderen als gottgeweihte Ausnahmewesen allen ihren Gelüsten frönen dürfen, weil sie eben zum rechten Glauben durchgedrungen sind und weil für die Besitzer des rechten Glaubens das, was für die blöde Menge Sünde ist, nicht mehr als solche gilt. Derartige Erscheinungen sind nicht selten, ja sie treten beinahe bei jeder Sektenbildung auf. Die Begründer der Mormonen waren strenggläubige Leute, aber wie trefflich verstanden sie ihre Sinnlichkeit und ihre Herrschsucht mit der tiefsten Religiosität und Zerknirschung zu vereinigen! Wenn Tartuffe auch als Schuft handelt, so kann er trotzdem sowohl den Probabilismus als den Mystizismus, den er predigt, glauben. Religiöse Mystik und Sinnlichkeit gingen von jeher Hand in Hand, die Geißel diente nicht nur als Werkzeug der Buße, sondern auch der sündhaften Erregung. Wie oft ist die strengste Askese zur schmutzigsten Wollust ausgeartet! Der Jesuit Kreiten macht mit Recht darauf

aufmerksam, daß man in Tartuffes Liebeserklärung (III, 3) nur den Namen der begehrten Frau durch den Gottes zu ersetzen braucht, und das Gebet ist fertig. Mit derselben Inbrunst und demselben endlosen, unklaren Liebesgefühl, mit dem der Mystiker sich in die Gottesidee versenkt, umfaßt er die gesamte Schöpfung:

> Die Liebe, die zum Höchsten uns erhebt,
> läßt auch der Freud' am zeitlich Schönen Raum;
> und was der Himmel so vollkommen schuf,
> nimmt unsern Sinn nur allzu leicht gefangen.
> In Euresgleichen spiegelt er sich ab,
> doch Ihr vereint die Summe aller Wunder.
> Auf Eurem Antlitz leuchtet jeder Reiz,
> der unser Aug' entzückt, das Herz beseligt.
> Ja, wie betracht' ich Euch, vollkomm'nes Wesen,
> ohne Bewund'rung für den Schöpfer selbst
> und ohne daß mich Andacht heiß durchglüht
> für Euch, sein Meisterwerk, sein schönstes Abbild.

Das sind die verzückten Ausdrücke eines Schwärmers, nicht eines Lügners, so spricht der Rausch, nicht die Heuchelei. Auch von dem Probabilismus, mit dem Tartuffe im vierten Akt seine Leidenschaft rechtfertigt, kann er durchdrungen sein und nicht nur Elmire, sondern auch sich selber betrügen. Man faßt diese Lehre gewöhnlich in dem Schlagwort „der Zweck heiligt die Mittel" zusammen und stellt sie als einen verwerfenswerten Grundsatz der Jesuiten hin, mit dem diese zum Schluß selbst den Königsmord und die schwersten Verbrechen geduldet und entschuldigt haben sollen. Der Orden hat sich mit Entrüstung gegen die Anklagen gewehrt: Tatsache ist aber, daß solche Anschauungen — ob von Jesuiten oder Nichtjesuiten, kann uns hier gleichgültig sein — aufgestellt wurden, und zwar von Leuten, die alles andere, nur keine Heuchler waren. Selbst Shakespeare sagt: „Lüg' ich und schade keinem, verzeihen es die Götter." Der Missionär und selbst der Prediger in unseren Kirchen führen Donner und Blitz als Beweise der göttlichen Allmacht an, obschon sie wissen, daß beide auf notwendigen, natür-

lichen Voraussetzungen beruhen. Sind sie deshalb Lügner? Von jeher hat es „des accommodements“ mit dem Himmel gegeben. Darauf beruht die ganze Einrichtung der sichtbaren Kirche. Der öffentliche Gottesdienst, Wohltätigkeit, Buße, Ablaß, was sind sie im letzten Grunde als eine Werkheiligkeit, die sich „mit dem Himmel abzufinden“ versucht, äußerliche Behelfe, bestimmt, die sündhafte Natur des Menschen mit dem Zorn Gottes zu versöhnen? Auch hier spricht Tartuffe nur aus, was Tausende geglaubt haben und noch glauben. Die Gründe rechtfertigen sein sinnliches Verlangen in seinen eigenen Augen, und dasselbe gilt für sein Streben nach Macht und Besitz, das in grellem Widerspruch zu seiner Lehre der Entsagung und Weltabkehr steht. Ist er nicht ein Erleuchteter, ein Auserwählter des Himmels, der in die Ratschlüsse Gottes durch die Gnade eingeweiht ist? Für ihn gelten die gewöhnlichen Bestimmungen nicht, die nur zur Erziehung dienen, aber nach Erreichung des Zieles keine Bedeutung mehr besitzen. Nach der ersten Entdeckung spielt Tartuffe den Zerknirschten, aber kann er diese Zerknirschung nicht wirklich fühlen, wie alle Schwärmer, die zwischen Selbsterniedrigung und Begierde hin- und hertaumeln? Er rächt zum Schluß die ihm angetane Kränkung, aber trifft die nicht den Himmel selbst und darf er als irrender Mensch eine Beleidigung des Himmels ungestraft lassen? Aus dem Drama selbst geht an keiner Stelle mit zwingender Klarheit hervor, daß Tartuffe der wissentliche Heuchler Cléantes sein muß. Das ist ein Zeichen von Molières großer Kunst. Die Gestalt gleicht darin denen Shakespeares und einem wirklichen Menschen, daß sie dem Beschauer verschiedene Seiten zukehrt, daß sie als irrender Schwärmer oder als Betrüger aufgefaßt werden kann. Nachträglich hat der Dichter sich für das letztere entschieden. Er besaß gute Gründe dafür. Erregte der Heuchler schon das Entsetzen seiner Zeitgenossen, so wäre der Verkünder einer Irrlehre auf der Bühne völlig unmöglich gewesen. Es liegt kein Grund vor, von Molières Erklärung abzugehen, auch in dieser Auffassung bleibt die Gestalt des Tartuffe eine Meisterleistung.

Der Schauspieler muß sich hüten, Tartuffe als psalmodierenden Pietisten mit der Miene eines Predigtamtskandidaten darzustellen. Alles an dem Manne ist Wille und verhaltene Leidenschaft. Herrschsucht, das Streben nach Macht bildet den Grundzug von Tartuffes Wesen. Er ist arm, nur die Religion kann ihm das Mittel bieten, seine brennenden Gelüste zu befriedigen. Durch Erniedrigung steigt er, durch Demut herrscht er. Er kasteit sich, er tut Buße, er stellt sich als verworfener Sünder an den Pranger, dabei genießt er die ganze Wollust der Selbstherabsetzung, denn jeder Schritt abwärts erhöht ihn wieder und gibt ihm größere Macht über die Herzen seiner Mitmenschen. Tartuffe ist von Adel und mit Stolz erinnert er sich dessen. In Orgons Haus spielt er den Herren. Das Familienoberhaupt macht er zu seinem willenlosen Sklaven, die alte Mutter betet ihn an, aber alle sollen sie ihm als unterworfene Kreaturen huldigen. Obschon ein Frömmler ist er doch ein Mann, wie er selber sagt. Wie der Ketzerrichter Konrad von Marburg und der Trappistengründer Rancé unterdrückt er seine Mitmenschen durch die Grundsätze der Religion und der Askese, bändigt ihre Triebe, macht sie sich dienstbar, ihrem Vorbild und Meister. Sie müssen ihm gehören, die Männer wie die Weiber, die Tochter als Frau, die Mutter als Geliebte. Mit dem Willen zur Macht, dem Streben nach der Herrschaft fließt die Sinnlichkeit zusammen. Mutter und Tochter nebeneinander zu besitzen, bildete den Traum manches Wüstlings; so lautete ja auch die Anklage, die gegen Molière selbst erhoben wurde. Marianens jugendliche Reize sagen Tartuffe nichts. Im dritten Akt befindet er sich im Besitz von Orgons gesamtem Vermögen; er könnte also, wenn er sie nur des Geldes wegen begehrte, den Großmütigen spielen und das junge Mädchen ihrem Bräutigam lassen, aber was einmal seiner Macht verfallen ist, muß sein bleiben. Elmire dagegen lockt ihn auf das äußerste, es drängt ihn, sie mit der Glut zu entflammen, die er selber empfindet. Über ihrer ganzen Person liegt eine Zurückhaltung und Reinheit, die er zerstören muß, weil sie die Frau seiner Macht ent-

ziehen. Sie haßt ihn nicht einmal wie Damis, Mariane und Dorine, denn Haß ist schon Anerkennung, sondern wandelt neben ihm gleichgültig und still, ihrer Pflicht folgend. Ihre Kälte zu überwinden, wäre die höchste Wollust für Tartuffe, denn ihr Besitz würde alle seine Leidenschaften befriedigen, sein Machtbegehren wie seine Sinnlichkeit. An diese eine Karte setzt er alles und dadurch stürzt er sich ins Verderben.

Das Wesen des Mannes ist vielfach mißverstanden worden. Schon wenige Jahre nach Molières Tode stellte La Bruyère in seinen „Charakteren" das Bild eines Heuchlers auf, das indirekt eine Kritik Tartuffes enthält und dessen Unmöglichkeit dartun soll. Es heißt dort von Onuphre: „Er spricht nicht von seinem Bußhemd und seiner Geißel. Dadurch würde er als das erscheinen, was er ist, als Heuchler, während er als das gelten will, was er nicht ist, als ein frommer Mensch. Wenn er sich bei einem reichen Manne eingenistet hat, so denkt er nicht daran, durch heilige Redensarten dessen Frau zu betören. Er beabsichtigt nicht, die Erbschaft seines Gastfreundes an sich zu bringen, noch sich durch eine Schenkung dessen Vermögen anzueignen, vor allem nicht, wenn dabei ein rechtmäßiger Sohn und Erbe verdrängt werden muß. Niemals setzt er sich in einer Familie mit versorgungsbedürftigen erwachsenen Kindern fest, nur die Seitenverwandten sucht er zu schädigen." Jedes Wort ist richtig, nur ist der Heuchler keine mathematische Figur, die aus lauter einzelnen Strichen zusammengesetzt ist, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut. Molière hat keineswegs, wie Sainte-Beuve meint, eine Vergröberung und Übertreibung des Charakters mit Rücksicht auf die Wirkung der Bühne vorgenommen, sondern einen wirklichen Menschen gezeichnet voll leidenschaftlicher Glut. Onuphre mag den Typus des Heuchlers in vollendeterer Weise darstellen, aber er ist Schablone; Tartuffe lebt und ist vielseitiger, nicht nur ein Betrüger, sondern zugleich ein religiöser Fanatiker, ein herrschsüchtiger Streber und sinnlicher Genußmensch.

Dieser Tartuffe ist furchtbar, und eine furchtbare Wirkung übt er in der Familie des Orgon aus. Kann dieser Mensch

überhaupt der Held eines Lustspiels sein, verdient das Stück noch den Namen Komödie? Wir lachen über Tartuffe, solange wir von ihm hören, wenn Dorine erzählt, er habe die für Elmire bestimmten beiden Rebhühner aufgefuttert; sobald er aber in eigener Person die Szene betritt, verstummt das Gelächter. Wir staunen, wir zittern, wir fürchten für die Opfer, wir bewundern vielleicht die Kühnheit und die Geistesgegenwart des Mannes und wir verachten seine Gesinnung, aber keine seiner Taten erscheint komisch oder belachenswert. Im Gegenteil, je mehr er sich enthüllt, desto gefährlicher erscheint er. Und wie schon Aristoteles wußte, ist das Komische ein Häßliches schmerzloser Art. Tartuffe ist keine komische Gestalt. Wenn das Drama trotzdem einen lustspielartigen Eindruck hervorruft, so liegt es daran, daß der Heuchler mit den Mitteln der Komödie, dem üblichen Belauschen und Verstecken, entlarvt wird und zur Strecke gebracht werden soll. Soll! Denn wie sich zeigt, erweisen sie sich als ohnmächtig; einem Mann wie Tartuffe ist mit den aus der commedia dell' arte übernommenen Kniffen nicht beizukommen, sondern die Staatsgewalt selber muß gegen ihn aufgeboten werden. Er sprengt den Rahmen der Komödie. Nach den Begriffen des siebenzehnten Jahrhunderts ist die Bezeichnung dadurch gerechtfertigt, daß ein in bürgerlichen Kreisen spielendes Stück niemals zur Tragödie werden durfte und ein Schauspiel unbekannt war. Ein solches ist „Tartuffe" in unseren Augen. Molière hätte nur einen Schritt weiter tun müssen und er wäre der Schöpfer des bürgerlichen Trauerspieles geworden. Doch dafür waren die ästhetischen Anschauungen seiner Zeit noch nicht reif. Hätte der Dichter den Konflikt bis zum letzten Ende durchgeführt, so hätte er tragisch auslaufen müssen. Eine solche Lösung war unmöglich, und da es eine andere nicht gab, so blieb nichts übrig, als den Knoten zu zerhauen und durch die Gnade des Königs den Erfolg herbeizuführen, den das Lustspiel erzielen sollte, aber in diesem Fall nicht erzielen konnte. Der Verfasser ging mit den unzulänglichen Mitteln, die seine Zeit ihm lieferte, an das Problem. Deshalb mußte der Schluß mißlingen.

Das Erscheinen des deus ex machina beruht nicht auf Willkür, nicht allein auf Rücksicht auf den König, sondern war durch das innerste Wesen des Stückes, durch die Gefährlichkeit Tartuffes geboten.

Es war schon eine unerhörte Kühnheit Molières, die religiöse Frage überhaupt auf die Bühne zu bringen, zu einer Zeit, da die Kirche noch nicht einmal duldete, daß der Name Gottes auf den Brettern ausgesprochen wurde. Wenn wir aber die ganze Tragweite des Dramas erkennen wollen, so müssen wir auseinanderhalten: was war die Absicht des Dichters und welches Ergebnis hat er erreicht? Plan und Ausführung decken sich nicht notwendigerweise. Cervantes schrieb den „Don Quixote", um die überspannten Ritterromane seines Jahrhunderts zu verspotten, und daraus wurde eine Satire auf den Idealismus aller Zeiten. So ähnlich ist bei dem „Tartuffe" zu scheiden: wen hat der Verfasser treffen wollen und wen hat er in Wirklichkeit getroffen?

Die ersten Spuren von der Idee des Stückes finden sich in der Widmung der „Kritik der Frauenschule" an die Königin-Mutter Anna von Österreich, die damals der frömmelnden Richtung stark zuneigte. Sie wird dort als ein lebender Beweis gepriesen, daß echte Religiosität kein Hindernis für ehrbare Belustigungen, d. h. den Theaterbesuch bilde. Das war aber eine Ansicht, die von den Frommen im Lande aufgestellt und mit dem größten Eifer und den schärfsten persönlichen Ausfällen gegen die Schauspieler verteidigt wurde. Unter den Zeloten taten sich die Sekten der Jansenisten und der Gesellschaft vom hochheiligen Sakrament als stärkste Gegner des Theaters hervor. Die Jesuiten dagegen huldigten freieren Anschauungen und zeigten sich in keiner Weise kunstfeindlich. Einzelne von ihnen standen sogar mit Molière in regem persönlichen Verkehr. Pater Rapin nennt ihn seinen Freund, ein anderes Mitglied der Gesellschaft Jesu verfaßte schon 1664 ein langes lateinisches Gedicht, in dem der Ruhm des großen Komikers in einer bei seinen Lebzeiten ungewöhnlichen Weise verkündet wird, Pater Vavasseur erkannte sogar die er-

zieherische Wirkung des „Tartuffe“ an und zieh die Franzosen kurz nach Molières Tode des Undanks gegen ihren bedeutendsten Dichter. Die ganze Reformtätigkeit Tartuffes in Orgons Hause, das Streben nach äußerer Heiligung des Daseins und die Bekämpfung aller weltlichen Lustbarkeit, mögen sie nun aufrichtig oder geheuchelt sein, entspricht in keiner Weise den damaligen Tendenzen der Jesuiten; im Gegenteil, sie suchten durch eine bequeme Moral, durch milde Nachsicht, durch Anpassung an die Genußsucht die Religion leicht und angenehm zu machen. Wenn Tartuffe mit Bußhemd und Geißel arbeitet, sich selbst als Sünder demütigt und die Weltabkehr predigt, so vertritt er Ansichten, die denen der Jesuiten stracks zuwiderlaufen, ja von ihnen sogar verworfen wurden. Er ist kein „Escobar des Theaters“. Der Probabilismus, dem er im vierten Akt das Wort redet, die Art, in der er die religiösen Bedenken Elmires zu entkräften und die schlechte Handlung durch die Reinheit des Zwecks zu beschönigen sucht, mag einen jesuitischen Anklang besitzen, aber diese Wendung ist durch die Situation selber sachlich geboten. Die Religion verdammt den Ehebruch, Tartuffe muß also ein Moment finden, das die offenbare Sünde in Nichtsünde verkehrt. Da dies objektiv nicht möglich ist, muß es subjektiv geschehen, d. h. er muß der verwerflichen Handlung eine wohlgefällige Absicht unterschieben und dadurch die Bande des Gewissens erweitern. Ähnliche dialektische Künste finden sich schon im Munde der Priester bei Boccaccio, den späteren italienischen Novellisten und bei Macchiavelli, also zu einer Zeit, wo der Jesuitenorden noch gar nicht begründet war. Tartuffe ist außerdem Laie. Schon dadurch tritt er in den schroffsten Gegensatz zu dem Mönchsorden, ja überhaupt der kanonischen römischen Lehre. Nach ihr ist die Fülle des Göttlichen in dem geweihten Priester vereinigt, dem der Nichtkleriker sein Seelenheil unbedingt überlassen soll, auf keinen Fall darf er eigenmächtige Selbsterlösungsversuche anstellen oder gar in das Vorrecht des Priesters eingreifen und sich zum Gewissensrat für andere aufwerfen. Molière hätte diesen Gesichtspunkt nur etwas mehr zu

betonen brauchen, und Tartuffes Auftreten hätte eine antikatholische Spitze angenommen. Jesuitisch ist er in keiner Weise. Racine berichtet zwar, nach Ansicht der Jansenisten seien die Jesuiten in der Komödie verspottet und diese wieder hielten ihre Feinde, die Anhänger von Port-Royal, für die Opfer von Molières Satire, aber wenn diese gegenseitigen Anschuldigungen wirklich stattfanden, so handelt es sich wohl nur um einen Versuch der Jansenisten, den ihrer Richtung versetzten Schlag in Abrede zu stellen. Insofern hatten sie auch Recht, als der Streich nicht ihnen persönlich galt, sondern der von ihnen zwar bekämpften, aber doch wesensverwandten Gesellschaft vom hochheiligen Sakrament, der sogenannten Cabale des Dévots. Molière bezeichnet Tartuffe ausdrücklich als einen Angehörigen der Kabale, die er nicht nur in diesem Stück, sondern auch im „Don Juan" und „Misanthropen" angreift. Aber abgesehen von der Äußerlichkeit weisen auch die Charakterzeichnung und die Betätigung des Frömmlers deutlich auf den mächtigen Geheimbund hin. Er ist Laie, er drängt sich als Gewissensrat in eine Familie ein, überwacht die einzelnen Mitglieder, beobachtet ihre Lebensweise, predigt die Weltabkehr, verwirft jedes Vergnügen als sündig, entsetzt sich bei dem Anblick von Dorinens entblößtem Busen, sucht die Gefangenen auf und kasteit sich selber: das alles sind Eigentümlichkeiten der Kabale. In ihren Kreisen bekannte man sich auch vielfach zu einem unklaren, gefühlseligen Mystizismus wie Tartuffe, während die Jansenisten zu der strengen Logik und Nüchternheit Calvins neigten.

Molière besaß allen Grund, die Frömmler vom heiligen Sakrament zu hassen, denn sie waren es, die am lautesten gegen jede weltliche Lustbarkeit zeterten, die das Theater schmähten und die „Schule der Frauen" als gotteslästerlich und unsittlich verschrieen. Er kannte die Feinde seit langem, die sich in Hunderten von Untergesellschaften über ganz Frankreich verzweigten und ihm in der Provinz das Leben schon erschwert hatten. „Tartuffe" ist die Abrechnung mit der Kabale. Daß der Schlag ihr galt und daß er sein Ziel nicht verfehlte, geht am besten daraus hervor,

daß die Kompagnie vom heiligen Sakrament als erste gegen das Drama Stellung nahm. Heuchler waren ihre Mitglieder nicht, sondern Fanatiker. Aber ihr Streben nach politischem Einfluß und Macht, das in Tartuffes Wesen wiederkehrt, führte sie mit Notwendigkeit von ihren kirchlichen Zielen auf weltliche Abwege. Dem Dichter mochte es um so schwerer werden, an die Aufrichtigkeit dieser Männer zu glauben, als sein einstiger Gönner Prinz Conti einer der Führer des Geheimbundes war. Er, der sich früher für die Kunst begeisterte, zog jetzt mit Polizisten und Priestern durch das Land und verjagte die Schauspieler. Mochte er dabei von echter Frömmigkeit durchdrungen sein, der Widerspruch zwischen einst und jetzt war zu groß, als daß Molière an die gute Überzeugung des Fanatikers glauben konnte. Von seinem Standpunkt aus mußte er in Conti den Heuchler sehen. Sicher hat er an seinen ehemaligen Protektor gedacht, als er den „Tartuffe" schrieb, und wenn nicht an dem Prinzen selbst, so fanden sich in dessen Umgebung genug Leute, die Züge für den frömmelnden Heuchler liefern konnten und geliefert haben. In erster Linie der Abbé Roquette, der 1667 Bischof von Autun wurde. Von ihm berichtet ein Zeitgenosse: „Durch seine erkünstelte Frömmigkeit hatte er sich in die Huld der verwitweten Prinzessin von Condé eingeschlichen und unter der Maske verbarg er seine ehrgeizigen Pläne und die Neigung, die er für einige ihrer Hofdamen hegte, die später zu einem öffentlichen Skandal Veranlassung gab." Saint-Simon erklärt kurzweg, Molière hat seinen Tartuffe nach dem Muster des Bischofs von Autun geschaffen und mit dieser Meinung stand er nicht allein, sondern wie Madame de Sévigné bestätigt, galt der Abbé allgemein als das Urbild des Scheinheiligen. Freilich war er nicht der einzige, dem man Heuchelei vorwerfen konnte. Zwei andere Kavaliere aus Contis Kreis glichen ihm wie ein Holzapfel dem andern, Barbézierès und Sarasin. Cosnac, der Freund Molières aus dem Jahre 1653, schreibt über beide: „Wie das launenhafte Temperament des Prinzen ihn dazu brachte, jede Sache zu übertreiben, so war auch seine Frömmigkeit

bis zum Äußersten streng. Seine beiden geschickten Günstlinge erkannten, daß sie verloren waren, wenn sie seiner Neigung nicht folgten. Seitdem sah man diese beiden raffinierten Heuchler laut das Laster tadeln, das sie heimlich selber ausübten, und öffentlich die Messe mit einer zur Schau getragenen Frömmigkeit besuchen, die jeder außer dem Prinzen durchschaute." Noch andere Personen sind in den Ruf gelangt, das Urbild des Tartuffe zu sein, es lohnt nicht, alle Namen aufzuzählen. Im „Impromptu von Versailles" hat Molière sich dagegen verwahrt, daß er einzelne, wirklich vorhandene Individuen auf die Bühne schleppe, sondern er schildere nur die Sitten seiner Zeit; auf der anderen Seite gibt er aber zu, daß er bei seinen satirischen Ausfällen bestimmte Klassen im Auge habe. Er spricht in dem ersten Bittgesuch an den König von den „Tartuffes", die bei seiner Majestät Gnade gefunden hätten und von den „Originalen" seines Werkes, die die Kopie verfolgten. Das sind die Mitglieder der Kabale, in zweiter Linie die Anhänger der frömmelnden Richtung überhaupt, zu denen auch die Jansenisten zu rechnen sind, die Feinde des Theaters und der Kunst. Tartuffe ist weder der Abbé Roquette, noch Charpy, noch Lamoignon, noch der Erzbischof Péréfixe, noch Arnauld d'Andilly, sondern eine Phantasiegestalt, wie sie dem Dichter durch die Verhältnisse der Zeit mit Notwendigkeit aufgedrängt wurde. Der Scheinheilige mag von jedem dieser Männer etwas haben, und wenn sie sich in seinem Bilde wiederfanden oder gefunden wurden, so beweist das nur, ein wie weit verbreiteter Typus durch das Gebilde des Dichters zur Wirklichkeit erhoben wurde.

Perrault berichtet von dem „Tartuffe", das Stück habe dem Verfasser Unannehmlichkeiten verursacht, weil man darin Beziehungen auf hochgestellte Persönlichkeiten entdeckte. Mit dieser Möglichkeit mußte Molière rechnen, als er an den gefährlichen Stoff heranging, und wenn er trotzdem den kühnen Wurf wagte, so geschah es im Vertrauen auf den König, weil die Feinde des Dichters zugleich die des Monarchen waren. Er hatte den Zeitpunkt für seinen Angriff äußerst geschickt gewählt, da die Kabale

damals besonders durch ihre Spionage und Angeberei den Unwillen der Regierenden und des Volkes in gleicher Weise erregte. Schon Mazarin erklärte, die angeblich Frommen seien in Wahrheit nichts als Feinde des Staates, und Ludwig war ihnen noch weniger gewogen. Er war jung und wollte genießen; die Frommen hatten viel an seinem Lebenswandel auszusetzen, wagten es gar, mit moralischen Ermahnungen vor ihn zu treten oder hetzten die Königin-Mutter gegen ihn auf. Sie störten ihn bei seinen Liebschaften. Die Herzogin von Navailles verweigerte dem Allmächtigen den Zutritt zu den Gemächern der Hofdamen der Königin und ließ sogar auf dem Weg, den der Herrscher nachts zu kommen pflegte, ein Gitter anbringen. Sie wurde vom Hofe verbannt und durch die gefälligere Herzogin von Montausier, die Tochter der Marquise von Rambouillet, ersetzt. Selbst die la Vallière, die Mätresse Ludwigs und die einzige, die er vielleicht wirklich geliebt hat, entging der Kritik und den Schmähungen der Frömmler nicht. Dazu kam noch, daß die letzten Reste der Fronde sich in die religiösen Konventikel und Salons der Hauptstadt geflüchtet hatten, die dem Adel und dem Parlament einen Rückhalt bei ihrer allerdings schüchternen Opposition gegen das Königtum gewährten. Ludwig haßte die Jansenisten, wenn er sie auch manchmal im Kampfe gegen den Papst benutzte, und noch mehr die Gesellschaft vom heiligen Sakrament, die sich beständig Übergriffe auf politisches Gebiet erlaubte. Überall wurden ihre Vereine aufgelöst, ihr Vermögen beschlagnahmt, die Mitglieder ausgewiesen oder wegen Geheimbündelei unter Anklage gestellt. Ein Stück, das diese Kreise traf, konnte dem Könige nur willkommen und seines Beifalls sicher sein. Schon im siebenzehnten Jahrhundert tauchte das Gerücht auf, daß Molière den „Tartuffe“ im Auftrage Ludwigs, auf unmittelbaren Befehl des Monarchen, geschrieben habe, eine Ansicht, die ein neuerer französischer Forscher wieder aufgenommen hat. Die Meinung beruht auf einer unbewiesenen und unbeweisbaren Vermutung und schießt weit über das Ziel hinaus. Molière wußte auch ohne eine ausdrückliche Anordnung, was sein allerhöchster Gönner sehen wollte: nach

dem Adel, der ihm einst Opposition gemacht hatte, die Frommen, die ihn bei seinen Liebschaften genierten. Es war eine Lust für den König, wenn die Sittenstrenge und die Bußpredigten der unwillkommenen Mahner als eitel Lug und Heuchelei entlarvt wurden.

„Tartuffe“ ist ein Vorstoß gegen eine frömmelnde Clique, die Cabale des Dévots. Weiter reichten Molières Absichten nicht, weder er noch sein König erkannte die ganze Tragweite des Dramas. Die Sakramentsgesellschaft ist längst verschwunden, aber die Komödie lebt und wird noch heute als Kampfstück gespielt, gehaßt und bewundert. Der Schlag des Dichters geht weit über eine Gruppe von Frömmlern, ja selbst über die Heuchelei im allgemeinen hinaus. Die großen Kanzelredner Bossuet und Bourdaloue gehörten keiner rigoristischen Sekte an, sie waren strenggläubige Männer, die selber die Heuchelei, das Laster des Jahrhunderts, so scharf wie Cléante geißelten, und doch haben sie die härtesten Worte gegen Molière und den „Tartuffe“ gebraucht. In ihren Augen lag eine Anmaßung darin, daß die Bühne das religiöse Problem überhaupt zu behandeln wagte, sie betrachteten es als einen Eingriff in die Rechte der Kirche, der es allein zustehe, über den Wert der wahren und falschen Frömmigkeit zu urteilen. Wir verlangen heute eine größere Freiheit für das Theater, nichts Menschliches soll ihm fremd bleiben. Andere Einwände dagegen sind gewichtiger. Selbst wenn die Feinde Molières Erklärung annahmen und in Tartuffe nur einen Heuchler erblickten, so erfolgt dessen Auftreten doch in denselben Worten und Formen wie das eines wahrhaft Gläubigen. Wenn der Betrüger wie ein Heiliger redet, wer konnte da eine Garantie geben, daß der Heilige nicht wie ein Betrüger handelt? Vermag der Heuchler sich die Maske des Frommen aufzusetzen, so lag die Verallgemeinerung nahe, daß die Frömmigkeit immer nur einen Deckmantel für die Selbstsucht bilde und im Kern die Heuchelei enthalte. Da äußerlich zwischen beiden ein Unterschied nicht existiert, so ist ein Gegenbeweis unmöglich, da die Gesinnung sich einer Prüfung durch die Menschen entzieht. Tartuffe ist das Schlagwort, mit

dem nicht nur die religiöse Heuchelei, sondern die Frömmigkeit selber getroffen wird. Dagegen konnte der Dichter mit Recht geltend machen, daß solche Anschauungen nicht in seinem Werk lägen, wie er es aufgefaßt wissen wollte, sondern erst durch den Unverstand oder bösen Willen hineingetragen wurden. Andere Bedenken gehen aber mit Notwendigkeit aus dem Stücke selber hervor. Die Rollen sind derartig verteilt, daß Tartuffe, Orgon und Madame Pernelle die einzigen Personen sind, die sich mit der Religion befassen und sich auf sie berufen: ein Schuft, ein Schwächling und ein beschränktes altes Weib. Der Glaube stützt sich auf Heuchelei, Willenlosigkeit und Unverstand. Diese Faktoren müssen überwunden werden, aber der Schlag trifft zu gleicher Zeit die Religion selbst, da sie, innerhalb der dramatischen Handlung wenigstens, über andere Träger nicht verfügt. Von der wahren Frömmigkeit wird zwar viel geredet, aber es fehlt ein wahrer Frommer, der den falschen beschämt und in den Staub tritt. Der Mangel an Religion, den die sämtlichen guten Personen des Stückes aufweisen, ist ein Bedenken, das mit Recht erhoben wird. Die Scheinheiligkeit wird nicht, wie es nach Cléantes Programmrede (I, 6) zu erwarten wäre und wie die Kirche es verlangt, von dem echten Glauben besiegt, sondern von der geistigen Freiheit und der Natur. Auf ihrer Seite liegt das moralische und dramatische Recht, während der Religion eine praktische Bedeutung in dem Gegenspiel überhaupt nicht zukommt. Von „Natur und Geist“ aber heißt es im „Faust“:

so spricht man nicht zu Christen.
Deshalb verbrennt man Atheisten,
weil solche Reden höchst gefährlich sind.
Natur ist Sünde, Geist ist Teufel,
sie hegen zwischen sich den Zweifel,
ihr mißgestaltet Zwitterkind.

Tartuffe mag als Heuchler gebrandmarkt und bestraft werden, aber als Vertreter der Religiosität steht Orgon neben ihm und Orgon ist aufrichtig. Die Unterweisung, die er bei seinem Gewissensrat

genossen hat, bestand nicht in der Kunst der Verstellung, sondern in der Religionslehre, in der von ihr als höchstes Ziel gepriesenen Entsagung, in der Nichtachtung aller irdischen Güter. Und was ist der Erfolg? Aus dem vernünftigen, braven Mann wird ein blödes Kind, aus dem liebevollen Familienvater und Gatten ein stumpfsinniger Schwachkopf, der sein Herz verhärtet, der Brüder, Kinder, Mutter, Frau hinsterben sehen könnte, ohne auch nur mit der Wimper zu zucken. Das ist die Wirkung der von Tartuffe gepredigten Glaubenslehre. Orgon ist ein Opfer der Religion, man kann sagen einer bestimmten, vielleicht verfehlten Form der Religion, aber doch der einzigen, die innerhalb des Dramas in Erscheinung tritt. Die Religion unterdrückt das Natürlich-Gute in seinem Charakter, während der Mangel an Religion bei den Gegenspielern das Natürlich-Gute ungehemmt zum Ausdruck kommen läßt.

Molière war kein Atheist, soweit wir wissen, erfüllte er sogar die Pflichten eines katholischen Christen, aber zur Kirche tritt er dadurch in Gegensatz, daß das Gute nach seiner Anschauung nicht aus der religiösen Überzeugung, sondern aus der natürlichen Veranlagung des Menschen entspringt. Das gilt nicht nur für den „Tartuffe“, sondern für alle Werke des Dichters. Und darum hat der Biograph Descartes' Baillet von seinem Standpunkt aus recht, wenn er 1686 über den Dichter schreibt: „Er war einer der gefährlichsten Kirchenfeinde, den das Jahrhundert oder die Welt überhaupt hervorgebracht hat, um so furchtbarer, als er jetzt nach seinem Tode dieselbe Verheerung in den Herzen der Leser anrichtet wie bei seinen Lebzeiten in denen der Zuschauer. Man lernt in seiner Schule die stärksten Angriffe des Freidenkertumes (libertinage) gegen die religiöse Empfindung, und wir können versichern, daß sein ‚Tartuffe‘ noch am wenigsten gefährlich ist, um auf den Pfad der Glaubenslosigkeit zu locken, deren Samen in versteckter, kaum bemerkbarer Weise in den meisten seiner Werke ausgestreut ist. In ihnen kann man sich der Gefahr unendlich schwieriger erwehren als in einem Stück, wo er mit offenem Visier Fromme und Frömmler durcheinander wirft.“

Der Erfolg des „Tartuffe" ist über die Absicht seines Verfassers weit hinausgegangen; der Angriff erstreckt sich nicht nur auf Heuchler und Fanatiker, sondern auf die Religion selber, namentlich auf ihre sichtbar irdische Form, die Kirche. Molières Held bleibt das Sinnbild einer Kirche, die sich nicht auf ihr eigenstes Gebiet beschränkt, sondern unter dem Schutze der Religion, vielleicht sogar zum Zwecke der Religion weltliche Macht und Besitz erstrebt. Dies Streben ist aber von dem innersten Wesen der Kirche nicht zu trennen, denn in ihrer historischen Zwitterbildung bildet sie keine rein geistige Gemeinschaft, sondern eine öffentlichrechtliche Anstalt, die sich selbst erhalten und wie jeder Organismus ausdehnen will. Der Glaube kann überhaupt nicht gelehrt, sondern muß erlebt werden. Jede mechanisch erfaßte Überzeugung, mag sie nun katholisch, jesuitisch oder evangelisch sein, bleibt äußerlich und schließt mit Notwendigkeit eine bewußte oder unbewußte Heuchelei in sich. Nicht ihrer Idee nach, aber in der Art ihrer Benutzung und ihrer Stellung ist die Kirche mit allem, was mit ihr zusammenhängt, nur eine Einrichtung, um, mit Molière zu reden, „des accommodements" mit dem Himmel zu treffen, ein Vertrag mit Gott, der bei diesseitigem Wohlbehagen das jenseitige Heil garantieren soll. Tartuffe ist die Losung, die die Freigeister noch heute den Frommen entgegenschleudern. Sobald in Frankreich ein Aufwallen der antireligiösen oder antiklerikalen Stimmung zu bemerken ist, steigert sich die Zahl seiner Aufführungen. Als Kampfstück ist es geschrieben und ein Kampfstück ist es bis zum heutigen Tag geblieben. Die einen mögen deshalb den Dichter bewundern, die andern hassen; die einen mögen sein Drama als große Befreiungstat rühmen, die andern es mit Bossuet als ein höllisches Werk verdammen: der Streit um den „Tartuffe", der die sachliche und ästhetische Kritik ungemein erschwert, hat noch kein Ende und wird so bald noch keines nehmen.

Der Kampf um den „Tartuffe" bildet das wichtigste Ereignis in Molières Leben. Am 12. Mai 1664 fand die erste Aufführung des Dramas in Versailles statt inmitten der schon früher besprochenen

glänzenden Festlichkeiten der verzauberten Insel. Damals wurden aber nur die ersten drei Akte gegeben, und es entsteht die Frage, weshalb brachte der Dichter das Werk vor der Vollendung heraus? Für eine festliche Novität hatte er doch schon durch die „Prinzessin von Elis" gesorgt. Drängte der König darauf, den ihm in der Tendenz sympathischen „Tartuffe" zu sehen? Wollte Molière die Wirkung der drei ersten Aufzüge erproben, ehe er sich an den kühnsten, den vierten machte? Oder beabsichtigte er, den Monarchen zu überrumpeln, in der Hoffnung, der Glanz und Prunk einer Hofvorstellung werde die Gefährlichkeit des Dramas verhüllen? Auf die ersten beiden Fragen können wir keine Antwort geben, die dritte Möglichkeit ist aber zu verneinen. Der König kannte das Stück wenigstens dem Inhalte nach so gut wie die Gesellschaft vom hochheiligen Sakrament. Schon in einer Sitzung am 17. April, also beinahe einen Monat vor der ersten Aufführung, nahmen die Frömmler Stellung gegen den „Tartuffe" und beschlossen, ein Verbot zu erwirken. Wenn die Feinde so gut unterichtet waren, so waren es die Freunde sicher auch. Eine Überraschung bot das neue Werk nicht, man erwartete allgemein ein besonderes Ereignis. Daraus erklärt sich das Verhalten der Augenzeugen, die der ersten Vorstellung beiwohnten. Sie wußten, daß der Dichter sich auf ein gefährliches Terrain begeben hatte, und hielten deshalb, obgleich noch keine offizielle Verurteilung erfolgt war, vorsichtig mit ihrer Ansicht zurück. Es stand fest, daß der König mit dem Stücke wohl zufrieden war, man fürchtete aber die einflußreichen Mitglieder der frommen Partei und wagte sich nicht in dem einen oder anderen Sinn zu entscheiden. In dem Hofbericht spiegelt diese Verlegenheit sich wider, er geht mit der Bemerkung, die Komödie sei „recht unterhaltsam" befunden worden, der heikeln Frage aus dem Wege. Die Leute kannten ihren König und wußten, daß in der Not kein Verlaß auf ihn war. Dem Drängen der Gegner, an deren Spitze sich seine eigene Mutter Anna von Österreich und sein alter Lehrer, der Erzbischof von Paris Hardouin de Péréfixe, stellten, wagte er nicht, die Stirn zu bieten. Die

Frommen bei Hofe und die jansenistischen Einflüssen zugängliche Geistlichkeit setzten alle Hebel in Bewegung und schon einige Tage nach der ersten Aufführung gelang es ihren vereinten Anstrengungen, ein Verbot des Stückes zu erwirken. Es erfolgte in den huldvollsten Ausdrücken. Der König sprach Molière eine Anerkennung aus, meinte aber, es sei nicht ratsam, die Wut der mächtigen Clique durch weitere Vorstellungen herauszufordern. Daraus machte die offizielle Gazette, die am 17. Mai das Verbot des Dramas veröffentlichte und sich wie immer als Werkzeug gegen Molière gebrauchen ließ, die Behauptung, „Tartuffe" sei als religionsfeindlich und gemeingefährlich untersagt worden. In ihrer nächsten Sitzung, zehn Tage später, konnte die fromme Kabale den Erfolg mit Genugtuung zu den Akten nehmen. Der Dichter ließ es natürlich an Anstrengungen nicht fehlen, die Freigabe seines Werkes zu erlangen. In dem folgenden Monat begleiteten er und seine Truppe den König nach Fontainebleau und dort nahm er Gelegenheit, das verbotene Stück dem Kardinal Chigi, dem außerordentlichen Gesandten des Papstes, vorzulesen. Der Italiener, der von seinem heimischen Theater an die größte Freiheit gewöhnt war, vielleicht auch Ludwig eine Gefälligkeit erweisen wollte, fand nichts daran auszusetzen. Rom sprach also zugunsten des „Tartuffe". Auch der König muß dem Dichter den baldigen Widerruf des Verbots in Aussicht gestellt haben, wenigstens rühmte Molière sich überall, er werde sein Werk doch noch zur Aufführung bringen. Die milde Art, in der das Verbot gehandhabt wurde, berechtigte ihn zu den besten Hoffnungen. Privatvorlesungen blieben gestattet, ja der Monarch selber ließ sich die ersten drei Akte im September nochmals im Hause seines Bruders vorspielen. Im November waren auch die letzten beiden Aufzüge vollendet, und das gesamte Werk wurde damals zum erstenmal vor dem großen Condé aufgeführt, der sich der verpönten Komödie von Anfang an energisch angenommen hatte.

Vorher — es mag etwa im August gewesen sein — hatten die Gegner einen literarischen Vorstoß gegen Molière und den „Tartuffe" gewagt. Der Pfarrer von Saint-Barthélémy Pierre

Roullé, der der Kabale der Devoten nahe stand, ihr vermutlich sogar als Mitglied angehörte, brachte eine Schrift „Der Welt ruhmreicher König oder Ludwig XIV, der ruhmreichste irdische König“, le Roi glorieux au monde ou Louis XIV le plus glorieux de tous les rois du monde, heraus. Es ist, wie der schwülstige Titel vermuten läßt, eine plumpe Lobhudelei des Monarchen. Alles, was er tut, ist herrlich, jedoch das Herrlichste die Unterdrückung des „Tartuffe“. In seinem Übereifer behauptet der Pamphletist, der Herrscher habe nicht nur die öffentlichen Aufführungen untersagt, sondern dem Verfasser sogar befohlen, sein schändliches Werk zu vernichten. Der Pfarrer war offenbar über Ludwigs Anschauungen sehr mangelhaft unterrichtet. Nur durch seine Weltfremdheit erklärt sich die sinnlose Gehässigkeit, mit der er den von dem König in jeder Weise begünstigten Dichter verfolgt. Er nennt ihn einen Teufel in Menschengestalt, den verruchtesten Sünder und Gottesleugner, der je gelebt, und fordert sogar den Tod auf dem Scheiterhaufen für ihn. Molière nahm eine andere Stellung ein als der Schmutzschreiber Claude le Petit, den man um diese Zeit wegen eines Spottgedichtes auf die Jungfrau Maria hängte, er war der Liebling des Monarchen, der Feind von dessen Feinden, der Schützling des Herzogs von Orléans und erfreute sich der Huld des großen Condé und Henriettens von England. Eine ernstliche Lebensgefahr gab es für ihn nicht. Immerhin erschien die Schrift ihm so bedeutend, daß er eine Entgegnung für nötig hielt. In einem Gesuch, dem sogenannten ersten Placet, wandte er sich in nachdrücklichen Worten an den König. Er führt aus, daß dieser selbst sein Stück gebilligt habe, er betont, daß der Kardinallegat und andere hohe Prälaten nichts daran auszusetzen fänden, er stellt den Unterschied zwischen falscher und wahrer Frömmigkeit fest und führt das Verbot nur darauf zurück, daß die Originale des Tartuffe das religiöse Zartgefühl Ludwigs gegen ihn ausgebeutet hätten. Dann weist er in entschiedenem und würdigem Tone die Angriffe Pierre Roullés zurück. Einen Antrag auf Freigabe stellt er nicht, sondern überläßt alles der Weisheit

des Königs, der ja am besten beurteilen könne, was zur Herstellung seines guten Rufes und zur Bewährung von seiner und seines Werkes Unschuld erforderlich sei.

Von verschiedenen Forschern wird behauptet, Ludwig habe dem frommen Pfarrer, der ihm ein schön gebundenes Exemplar seiner Schmähschrift widmete, statt der erhofften Belohnung einen Verweis erteilt. Doch weder diese Angabe noch die Vermutung, daß Roullés Pamphlet unterdrückt worden sei, läßt sich beweisen; immerhin muß der König wohl sein Mißfallen über die Polemik ausgedrückt haben, denn am 14. September faßte die Kompagnie vom heiligen Sakrament den Beschluß, nichts mehr gegen den „Tartuffe" zu schreiben. Es sei empfehlenswerter, das verbotene Stück seinem Schicksal und der baldigen Vergessenheit zu überlassen, als durch beständige Angriffe die Frage aufs neue aufzurühren und dem Verfasser wieder Gelegenheit zur Verteidigung zu geben. Die Frömmler verfügten offenbar über keine Feder, die Molière gewachsen war. Der sorgte schon dafür, daß sein Werk nicht vergessen wurde, jedoch trotz seiner Bemühungen erzielte er eine Freigabe nicht. Der Mangel an einem wirksamen Stück machte sich auf dem Theater des Palais-Royal bemerkbar. Das Hotel de Bourgogne feierte gerade damals bei Hof und in der Stadt mit Quinaults „Astrate" große Triumphe, und die konkurrierende Truppe vermochte dem Erfolg kein Gegengewicht zu bieten. Die „Frauenschule", ihre letzte größere Novität, übte nach zweijähriger Spielzeit selbst mit ihren polemischen Anhängseln keine Zugkraft mehr aus. Der Dichter mußte einen Ersatz für den verbotenen „Tartuffe" schaffen und schrieb seinen „Don Juan", Don Juan ou le Festin de Pierre, eine Komödie, die am 15. Februar 1665 zum erstenmal in Paris über die Bretter ging.

Der Don Juan-Stoff ist aus Mozarts Oper bekannt, die Vorgänge sind wenigstens in ihren Grundzügen durch die Jahrhunderte die gleichen geblieben. Der erste, der die Handlung in Anlehnung an verstreute spanische Lokalsagen zu einem Drama gestaltete, ist Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina etwa 1620,

kurz ehe er sich in das Kloster zurückzog, den „Verführer von Sevilla und der steinerne Gast", el Burlador de Sevilla y Combidado de piedra, verfaßte. Das Stück, ein ernstes Drama, gehört nicht zu den besten Erzeugnissen des spanischen Dichters, es verliert sich in viele zwecklose Abschweifungen, ermangelt aber, wenn es zu dem eigentlichen Thema kommt, der dramatischen Kraft nicht, und besonders die Katastrophe hinterläßt einen erschütternden Eindruck. Ein ungläubiger Religionsverächter war auf der Bühne Altkastiliens unmöglich, Don Juan Tenorio, der Held der Tragödie, ist von der Wahrheit der katholischen Lehre durchdrungen, nur seine heiße, glühende Sinnlichkeit und sein südliches Temperament reißen ihn in einen sündhaften Lebenswandel hinein. Er will genießen, solange er jung ist, und der Genuß besteht für ihn in dem Besitze einer möglichst großen Zahl von Frauen aus allen Ständen von der vornehmen Dame bis zu den von Tirso allerdings recht unnatürlich gezeichneten Bauerndirnen. Er leugnet die Religion nicht, sondern im Taumel der Sinne und im Vertrauen auf seine Jugendkraft mißachtet er nur ihre Gebote und vergißt die Erfüllung der kirchlichen Pflichten. Später im Alter gedenkt er sich zu bessern und zu bereuen. Die Mahnungen des steinernen Gespenstes prallen an Don Juans titanenhaftem Trotz ab, aber sein letzter Ruf geht dennoch nach einem Beichtvater. Es ist das Drama der jugendlichen Sinnlichkeit, die über den Freuden dieser Welt den rechtzeitigen Anschluß an die Heilslehre des Christentumes verpaßt. Die italienische Bühne bemächtigte sich rasch nach dem ersten Erscheinen des wirksamen Stoffes. Jedoch der Gesichtspunkt veränderte sich, das Trauerspiel wurde zur Komödie. Das himmlische Strafgericht in der wunderlichen Gestalt des steinernen Gastes mochte naiv gläubige Spanier mit Grausen erfüllen, die Italiener sahen darin nichts als einen guten Theatercoup, über den sie lachten. Auch die Verführungen Don Juans wurden zwar mit großem Spektakel, aber ohne sittlichen Ernst behandelt, als lose Streiche, die der vornehme Kavalier im Bunde mit seinem pfiffigen Diener vollbringt. Die Späße dringen ein, die sich noch heute in der Oper

finden, z. B. das Register der weiblichen Opfer und die Naschhaftigkeit des Lakaien. Dieser, mag er nun Brighella, Passarino, Sganarelle oder Leporello heißen, nimmt überhaupt immer mehr Raum in Anspruch, und steht, während der spanische Catalinon nur die übliche Begleiterrolle spielte, jetzt gleichberechtigt neben seinem Herrn. Die Witze und Mätzchen des Dieners sind bei den Italienern ebenso wichtig wie das tragische Geschick des Meisters. Sinnlichkeit ist noch immer das treibende Motiv Don Juans, sein Glauben aber ist stark erschüttert. Er vernachlässigt die Religion nicht im Übermaß des Sinnentaumels, sondern er setzt ihr eine ironische Auffassung und spöttische Gleichgültigkeit entgegen. Mit der Übersiedelung nach Italien ist er Skeptiker geworden. Den Ermahnungen und Drohungen mit der Rache des Himmels begegnet er mit starkem Zweifel; er leugnet zwar das Jenseits nicht, aber die Sache hat einen zu unbestimmten Charakter, als daß er darauf Rücksicht nehmen kann. Wenn der Himmel ihn bei seinem zügellosen Treiben nicht stört, so kümmert er sich auch nicht um den Himmel. Er will von Gott nichts wissen. Auf Grund der veränderten Anschauungen erwuchsen um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts zwei italienische Nachahmungen des spanischen Stückes, die beide den Titel „Der steinerne Gast“ führen, die eine von Cicognini, der Molière den Stoff zu dem verunglückten „Don Garcia“ geliefert hatte, die andere von Giliberto. Das Stück des letzteren ist spurlos verschwunden, aber aus zwei französischen Bearbeitungen läßt es sich rekonstruieren. Danach zu urteilen, gehen die Dramen der beiden Italiener zwar aus demselben Ideenkreise hervor, sind aber sonst selbständig. Der wichtigste Unterschied besteht darin, daß Cicognini den Vater Don Juans unterdrückt, während Giliberto gerade diesen Teil der Handlung hervorhebt. Bei ihm ist Don Juan in erster Linie der unnatürliche Sohn, der seinen Vater zwar nicht direkt ermordet, aber durch Gram und Ungehorsam in die Grube bringt. In dieser Form wanderte der Don Juan-Stoff nach Frankreich, wo unter dem Titel „Le Festin de Pierre ou le Fils criminel“ zwei Bearbeitungen entstanden,

die sich Szene für Szene, oft sogar in den gewählten Ausdrücken decken, wie das nur bei Anlehnung an ein und dasselbe Original möglich ist. Die erste stammt von Dorimond, einem Schauspieler aus der Truppe der Mademoiselle. Seine Tragikomödie wurde 1658 in Lyon gespielt und ein Jahr darauf gedruckt, und vermutlich war es ihr großer Erfolg, der die Gesellschaft zu einem Vorstoß nach Paris ermutigte, wo sie 1661 ihren „Don Juan“ spielte. Das konkurrierende Hotel de Bourgogne hatte sich aber schon vorher des Stoffes bemächtigt, wahrscheinlich durch den großen Beifall veranlaßt, den er in der Provinz fand. Ein dichterisch veranlagter Schauspieler, aus der Schar der „grands comédiens“, de Villiers, übersetzte Gilibertos Stück unter verändertem Namen 1659 zum zweiten Male. Weder er noch sein Vorgänger Dorimond tragen irgendwelche neue Gesichtspunkte in die Handlung hinein. Die Pariser konnten sich an dem Zauber- und Spektakelstück nicht satt sehen, das ihnen in diesen Jahren nicht nur von zwei nationalen Bühnen, sondern vermutlich auch von den spanischen Schauspielern in der Fassung Tirsos, sicher von den Italienern geboten wurde. Denn auch die Commedia dell' arte mußte ihren steinernen Gast haben. Sie lehnte sich im Gegensatz zu den französischen Bearbeitern an Cicognini an, dessen Stück aufgelöst wurde, so daß nur noch die Szenenfolge als Rahmen für Dominique-Arlecchinos Späße und Streiche übrig blieb. Don Juan sank zur Harlekinade, zur Zauberposse herab.

Im einzelnen läßt es sich schwer feststellen, welche von seinen Vorgängern Molière gekannt hat, namentlich unterliegt es berechtigten Zweifeln, ob er auf die älteste Quelle, auf Tirsos „Don Juan Tenorio“ zurückging. Es scheint, daß Cicogninis Bearbeitung und die Stegreifkomödie seiner guten Freunde, der Italiener, den größten Einfluß auf ihn ausübten, jedoch zeigt er sich auch mit einzelnen Abweichungen Dorimonds und de Villiers' vertraut. Auf jeden Fall war die Kraft des unverwüstlichen Stoffes durch die verschiedenen Fassungen hinlänglich erprobt, als Molière ihn in der Verlegenheit, die das Verbot des „Tartuffe“ hervorrief,

einer neuen Bearbeitung unterwarf, vielleicht auf Anraten seiner Kollegen vom Theater, die möglichst rasch ein recht zugkräftiges Kassenstück ersehnten. Nichts konnte ja leichter sein. Es kam bloß darauf an, das Wirksamste aus den verschiedenen älteren Werken zusammenzustellen. Molières eigene Absichten gingen kaum weiter; auch er wollte eine Komödie im Stil der Italiener, ein Spektakelstück schreiben, in der zum Schluß der Teufel zur Befriedigung aller kindlichen Gemüter den bösen Don Juan holt. Mit der Handlung gab er sich wenig Mühe, sie besteht in einem losen Gefüge von Szenen, die einander oft ohne Verbindung folgen, einzelne Bilder aus dem Leben eines Wüstlings. Wir sehen Don Juan bei seinen Verführungskünsten, Don Juan als Schuldenmacher, als tapferen Kavalier, als ungeratenen Sohn, Don Juan, wie er Sganarelles frommen Glauben verspottet, sich der Heuchelei ergibt und endlich vom steinernen Gaste geholt wird. Der einzige Ansatz zu einer regelrechten Verwickelung besteht darin, daß er die betrogene, aus dem Kloster entführte Elvira verläßt und von deren Brüdern verfolgt wird. Aber diese Intrige reicht nur bis zum dritten Akt, ohne einen Abschluß zu finden, denn nicht dem Zorn der Beleidigten fällt der Verführer zum Opfer, sondern in der hergebrachten Weise dem übernatürlichen Strafgericht. Der Zauberspuk blieb auch für Molière die Hauptsache, obgleich er gerade mit ihm nichts anzufangen wußte. Das Wunderbare entzieht sich der französischen Bühne und dem nüchternen Sinn ihrer Zuschauer. Als Shakespeare seine meisterhaften Geister und Gespenster beschwor, stützte er sich auf die reiche Erfahrung seiner Vorgänger; auf dem französischen Theater dagegen kamen übernatürliche Erscheinungen höchst selten vor. In du Ryers „Saul" tritt der Geist Samuels auf, aber es fehlt das Grausen, das ein Wesen aus dem Jenseits begleiten muß. Auch das Erscheinen der steinernen Bildsäule bleibt ein Theatercoup, ein Maschinentrick, der ohne tieferen Eindruck verpufft.

Äußerlich wird die Einheit des Dramas durch die der Personen erreicht, durch Don Juan und Sganarelle, die wie Don Quixote

und Sancho Pansa Arm in Arm durch die verschiedenen Abenteuer wandeln. Aber auch die innere Einheit fehlt trotz des fünfmaligen Szenenwechsels nicht. Sie liegt in der meisterhaften Charakterentwickelung des Titelhelden, nur müssen wir sie uns nicht auf die angeblichen sechsunddreißig Stunden, in die Molière den Regeln zuliebe die Vorgänge eingezwängt hat, sondern auf ein ganzes Leben verteilt denken. Der Verfasser des „Tartuffe“, der scharfe Beobachter und Menschenkenner, war unfähig, eine Spielerei im Stile Dorimonds oder des etwas talentvolleren Cicognini zu schreiben. Mochte er auch den steinernen Gast und den andern Kinderkram beibehalten, so löst er sich innerlich vollständig von der Tradition und baut die Handlung auf einer veränderten psychologischen Grundlage auf.

Molière greift mit kühner Hand in die lebendige Gegenwart hinein und stellt, wenn auch sein Stück dem Namen nach in Sizilien spielt, in der Rolle des Don Juan den vornehmen Kavalier aus seiner nächsten Umgebung mit allen Fehlern und den wenigen Vorzügen eines solchen hin. Der spanische Wüstling ist zum Marquis vom Hofe Ludwigs XIV geworden, aber nicht mehr lächerlich erscheint er wie in der „Kritik der Frauenschule“, sondern gefährlich und verwerflich. An Stelle des Spottes ist der Haß getreten, mit dem der Dichter jetzt sein Opfer verfolgt. Die Schilderung des „grand seigneur méchant homme“, des niederträchtigen Menschen, der sich im Kleide des großen Herrn birgt, hat er sich zur Aufgabe genommen. In diesem Don Juan lebt nicht mehr die heiße Sinnlichkeit, die den Spanier von Begierde zu Genuß hetzte, er ist nicht mehr leichtsinnig, sondern die Selbstsucht bildet den Grundzug seines Wesens. Die Welt ist nur da, damit der vornehme Kavalier genießen kann, die bürgerliche Krapüle nur, um ihm Geld zu leihen und ihre Töchter für sein Vergnügen herzugeben. Den Genuß hat Don Juan (I, 2) in eine Theorie gebracht: „Alle Schönen haben ein Recht darauf, uns zu entzücken, und der zufällige Vorzug, die erste gewesen zu sein, der wir begegneten, darf den andern die

gerechten Ansprüche nicht rauben, die sie alle auf unser Herz haben. . . . Die Liebe zu der einen Schönheit zwingt meine Seele nicht, gegen alle andern ungerecht zu werden." Treue ist ein längst überwundenes Ammenmärchen, oder, wie er selber sagt, die Beständigkeit ist nur für Toren gut. Mit ausgeklügeltem Raffinement verfolgt er sein Ziel und würzt sich seinen Genuß: „Ich finde die höchste Wonne darin, durch unzählige Huldigungen das Herz einer jungen Schönen zu gewinnen, täglich zu sehen, wie man dem Ziele immer näher kommt, mit glühender Leidenschaft, mit Tränen und Seufzern die unschuldige Scheu einer Seele zu bekämpfen, die sich ungern entschließt, die Waffen zu strecken, Schritt für Schritt alle Skrupel zu besiegen, aus denen sie sich eine Pflicht macht, und die kleinen Hindernisse zu überwinden, die sie uns entgegenstellt, bis wir sie endlich leise dahin bringen, wohin wir wollen." Nicht die Befriedigung der eigenen Sinnlichkeit, sondern der Fall des Opfers bildet die Lust dieses Don Juans. Ihn treiben weder Liebe noch Begierde, sondern die Eitelkeit und Genußsucht des gefühllosen, ausgebrannten Lebemanns, gewürzt durch die Schadenfreude, durch die bösartige Lust, die Unschuld zu vernichten. Er selbst erklärt (I, 2) beim Anblick eines liebenden Paares: „Ich konnte es nicht ertragen, sie so glücklich zu sehen; der Unmut entflammte meine Leidenschaft und ich stellte mir's als das größte Vergnügen vor, ihr Einverständnis zu stören und die Zuneigung zu zerreißen, durch die mein empfindliches Herz sich verletzt fühlte." Nur er will genießen, den Genuß jedes andern betrachtet er als Raub an dem seinen. Alle Frauen sollen ihm gehören, um sie wegzuwerfen, sobald sie ihm nichts mehr zu bieten haben. „Hat man sie einmal besessen, dann ist's zu Ende und es bleibt nichts mehr zu wünschen übrig." Er besitzt den Ehrgeiz eines Eroberers, den das Unerreichte und das Unerreichbare lockt. Elvirens ist er längst überdrüssig, da erscheint sie ihm als reuige Sünderin, geschützt durch die Religion: und sofort flammt seine Leidenschaft wieder auf. Sie hat sich seiner Macht entzogen, und das kann er nicht ertragen, sie soll seine Kreatur bleiben.

Dieser Don Juan muß überzeugter Materialist sein. Alle höheren Empfindungen, die mit dem Leichtsinn des Spaniers und der Skepsis des Italieners verträglich waren, gehen ihm ab. Reue, Dankbarkeit, kindliche Pietät und Glauben sind ihm fremde Begriffe. Wenn der alte Vater ihm Vorwürfe macht, so erwidert er (IV, 6) mit kaltem Hohn: „Wenn Ihr Euch setztet, könntet Ihr bequemer sprechen.“ Wenn Elvira ihn der gebrochenen Treue zeiht, so denkt er nur daran, daß die einst Geliebte ihr verstaubtes Reisekleid noch nicht abgelegt hat. „Zweimal zwei sind vier und zweimal vier sind acht“: das ist das einzige, was Don Juan glaubt, alles übrige ist Unsinn. Er negiert jede sittliche Weltordnung, ist Gottesleugner und bewußter Atheist, der sich nicht scheut, seinen Unglauben öffentlich zu bekennen, ja Propaganda für ihn zu machen. Er zwingt den kindlich gläubigen Sganarelle, sich laut über den Himmel lustig zu machen, und er findet ein Vergnügen darin, die naiven Gottesbeweise seines Dieners ad absurdum zu führen. Wie ihm die weibliche Unschuld ein Dorn im Auge ist, so drängt es ihn auch, die Frömmigkeit zu vernichten, wo er sie findet. Das ist die Bedeutung der berühmten Szene mit dem Bettler (III, 2), den Don Juan durch ein Almosen zur Lästerung Gottes verlockt:

Don Juan: Was treibst du für ein Geschäft hier im Walde?

Der Bettler: Ich bete den ganzen Tag zum Himmel für die Wohlfahrt der großmütigen Reisenden, die mir etwas schenken.

Don Juan: So kann es dir also nicht fehlen, daß du dich sehr wohl befindest?

Der Bettler: Aber, lieber Herr, ich lebe in der allergrößten Armut.

Don Juan: Du scherzest wohl. Ein Mensch, der den ganzen Tag zum Himmel betet, muß doch notwendigerweise ein gutes Geschäft machen.

Der Bettler: Ich kann Euch versichern, mein Herr, daß ich die meiste Zeit kein Stück Brot für den Hunger habe.

Don Juan: Das finde ich seltsam; und auf diese Weise wird deine Bemühung dir schlecht vergolten. Komm! Ich will dir einen Louisd'or geben, wenn du einmal fluchen willst.

Der Bettler: Ach, gnädiger Herr, wolltet Ihr, daß ich solche Sünde beginge?

Don Juan: Du hast nur zu überlegen, ob du einen Louisd'or gewinnen willst oder nicht. Hier ist einer, den gebe ich dir, wenn du fluchst. Da nimm! Aber du mußt fluchen.

Der Bettler: Gnädiger Herr ....

Don Juan: Sonst bekommst du ihn nicht. Nimm! Da ist er. Nimm, sage ich dir, aber so fluche doch endlich.

Der Bettler: Nein, gnädiger Herr, da will ich lieber vor Hunger sterben.

Don Juan: Nun, schon gut; ich gebe ihn dir aus Liebe zur Menschheit.

Die Szene ist für das siebenzehnte Jahrhundert von der ungeheuersten Kühnheit, natürlich Molières ausschließliches Eigentum, für das er nicht die geringste Andeutung bei seinen Vorgängern fand. Don Juan erscheint als der Bekämpfer aller sittlichen Mächte, als Versucher zum Bösen, der sich in verlockender Gestalt an Mann und Weib herandrängt. Das Schlechte wirkt um so gefährlicher, je weniger es als solches gekennzeichnet ist. Don Juan ist äußerlich der glänzende Kavalier. Molière fühlte, daß jemand, der so viel geliebt wird, auch liebenswürdig sein muß. Eine Frau, die ihm gehört hat, kann ihn nicht vergessen, selbst wenn sie wie Elvira seine ganze Verruchtheit kennt. Er ist elegant, geistreich, gewandt und klug, von bestrickender Herablassung gegen Niedriggestellte, wo es seine Zwecke wie bei Monsieur Dimanche verlangen, bewegt sich in den besten Formen, und an Mut steht er keinem nach. Don Carlos hat sich gegen drei Angreifer zu erwehren, ohne Bedenken springt Don Juan ihm bei; zwei Feinde bedrohen ihn selbst, aber dem ungleichen Kampfe weicht er nicht aus. Vom Scheitel bis zur Sohle ist er Kavalier nach den strengsten Regeln des Ehrenkodex. Furcht kennt er nicht. Ob irdische Gewalten, ob höllische Gespenster ihm drohen, mit dem Schwert in der Hand trotzt er allem, selbst dem Teufel. Er weigert sich, die jenseitige Macht anzuerkennen, noch in dem Moment, wo sie schon den rächenden Arm über ihn ausstreckt. Sich selber wenigstens will er die Treue wahren.

Der Widerspruch zwischen dem glänzenden Schein und dem nichtswürdigen Sein ist objektiv bereits eine Heuchelei; Molière führt die Entwickelung seines Helden bis zu dem Punkt, wo die unbewußte Täuschung zum bewußten und absichtlichen Betruge wird. Dieser Umschwung ist in den ersten Akten wohl vorbereitet, alles drängt mit logischer Notwendigkeit darauf hin, daß der Verführer zum Heuchler herabsinkt. Er entschließt sich, die Maske des frommen Mannes aufzusetzen, nicht aus Feigheit, sondern aus Menschenverachtung. Die Welt will betrogen sein, und Don Juan wäre ein Narr, sie mit besserer Münze zu bezahlen, als sie haben will. Warum soll er die Rolle auch nicht spielen? Sie bietet die größten Vorteile, schafft einen guten Ruf, gewährt eine Verbindung mit der mächtigsten Partei im Lande und verkehrt mit einem Schlage Unrecht in Recht. Wer alle Menschen täuscht, der scheut sich nicht, auch den Himmel zu betrügen. Don Juan selbst motiviert den Schritt (V, 2) in folgender Weise: „Die Heuchelei ist ein Modelaster, und alle Modelaster gelten für Tugenden. Die Rolle eines frommen Mannes ist die beste, die man wählen kann. Wer in dieser Zeit sich darauf versteht, sie durchzuführen, dem kann's nicht fehlen.... Alle Vergehungen der Menschen sind dem Tadel ausgesetzt und jeder hat die Freiheit, sie offen anzugreifen, aber die Heuchelei ist ein privilegiertes Laster, das mit seiner eigenen Hand allen Gegnern den Mund schließt und eine über alles erhabene Straflosigkeit genießt. Man schließt mit Hilfe einiger frommer Gebärden ein enges Bündnis mit allen Gleichgesinnten: wer einen angreift, der hat sie alle auf dem Halse.... Du weißt gar nicht, wie viele ich ihrer kenne, die durch diesen Kunstgriff alle Ausschweifungen ihrer Jugend wieder gut gemacht haben. Sie hüllen sich in den Mantel der Frömmigkeit und unter diesem geheiligten Schein erlaubt man ihnen alle erdenklichen Bosheiten.... Ein wenig Kopfhängen, ein zerknirschter Seufzer, ein paar Verdrehungen der Augen bringen alles, was sie auch begangen haben mögen, in das rechte Gleis.... Und sollte ich entdeckt werden, so weiß ich, daß die ganze Sippschaft (toute la cabale) sich meiner

annimmt, ohne daß ich die Hand rühre, und daß sie mich gegen alle und jeden verteidigt. Mit einem Wort, es ist das beste Mittel, ungestraft alles zu tun, wozu ich Lust habe. Ich werde mich zum Sittenrichter meines Nächsten aufwerfen, werde von aller Welt schlecht sprechen und nur mich selbst herausstreichen. . . . Ich werfe mich zum Vertreter des Himmels auf, und unter diesem bequemen Vorwande verfolge ich meine Feinde, zeihe sie der Gottlosigkeit und hetze die leichtgläubigen Zeloten gegen sie auf, die dann, ohne viel von ihnen zu wissen, über sie schreien, sie mit Schmähungen überhäufen und sie aus eigener Machtvollkommenheit laut und öffentlich verdammen werden. So muß man die Schwächen der Menschen benutzen, und wenn man klug ist, sich die Laster des Jahrhunderts dienstbar machen."

Hier schließt das Drama an den „Tartuffe" an. Es greift in die persönlichen Kämpfe Molières ein und wird zum Rächer seines verlästerten Hauptwerkes. In doppelter Weise: während Tartuffe als fertiger Heuchler auftritt, zeigt „Don Juan" dessen Werdegang. Er enthüllt das Innere des Betrügers, die Ruchlosigkeit, den Unglauben, die krasse Selbstsucht und die Begehrlichkeit, kurz alle Laster des „méchant homme", die der Frömmler geschickt hinter seiner Maske verbirgt. Don Juan enthält, wenn man von den äußeren Bedingungen absieht, die Jugendgeschichte Tartuffes, ehe der von Schulden Bedrückte zum Parasiten herabsinkt. Auf der anderen Seite rechnet der Dichter Auge in Auge mit seinen Gegnern ab, in so persönlicher Form, daß sie die dramatische Objektivität zerreißt. Die Sippschaft der Frömmler und augenverdrehenden Mucker, zu deren Partei der Wüstling sich schlägt, umfaßt dieselben Männer, die sich als Sittenrichter ihrer Nächsten aufspielen und den „Tartuffe" als gotteslästerlich verschreien. Ihr selbst, ihr eingebildeten Heiligen, seid Don Juans, ruft Molière ihnen zu, Gleisner, die alle Laster betreiben, aber ihren Schandtaten den Mantel der Frömmigkeit umhängen! Ihr verfolgt mein Werk, angeblich weil es religionsfeindlich ist, in Wirklichkeit um euch an mir zu rächen, weil ich euch durchschaut und gebrandmarkt habe.

In ähnlicher Weise hatte schon sein Gönner, der große Condé, geurteilt. Eine Woche nach dem Verbot des „Tartuffe“ spielten die Italiener bei Hofe einen „Scaramouche als Eremit“, eine Posse, in der ein Mönch in das Schlafzimmer einer verheirateten Frau einsteigt und dabei höchst zynische Anspielungen auf die von der Kirche geforderte Abtötung des Fleisches macht. Erstaunt fragte der König, warum die Frommen sich durch den „Tartuffe“ beleidigt fühlten, gegen diesen Schmutz aber nichts einzuwenden hätten. Condés Antwort lautete: „Die Italiener verspotten Gott und die Religion, die beide den Herren gleichgültig sind, Molière dagegen sie selber, und das können sie nicht vertragen.“ „Don Juan“ erneuert und verschärft die Angriffe des Dichters gegen die Kabale, indem er deren zur Schau getragenen Glaubenseifer gerade aus dem inneren Unglauben erklärt und auch die Clique selbst noch deutlicher und unverkennbarer als das voraufgehende Drama als eine Rotte altgewordener Sünder an den Pranger stellt. „Die Heuchelei ist das Laster des Jahrhunderts.“ Bourdaloue, ein Gegner Molières, aber ein ehrenwerter Priester, übernahm diese programmatischen Worte aus dem „Don Juan“.

Mehr als einer von den vornehmen Herren konnte sich durch das Bild Don Juans, des Wüstlings wie des Scheinheiligen, getroffen fühlen. In dem Kreise der jungen Élégants, die sich um Ninon de l'Enclos scharten, bekannte man sich in zynischer Weise zum Atheismus, aber der Kirchenbesuch litt nicht darunter. Despois-Mesnard führen Vivonne, Mancini und den Grafen von Guiche an, die dem Dichter einzelne Züge geliefert haben können. Der Herzog von La Feuillade, der sich nach der „Kritik der Frauenschule“ tätlich an Molière vergriffen hatte, ließe sich ihnen anreihen. Saint-Simon, der erbarmungslose Chronist der galanten Gesellschaft, rühmt die Tapferkeit, den Geist und die Gewandtheit des Mannes, nennt ihn dann aber „eine Seele von Schmutz, einen gewissenlosen Schuft von bestechendem Äußeren, mit einem Wort den verworfensten Menschen, der seit langer Zeit gelebt hat.“ Ihm wurde auch ein Abenteuer mit dem Pferdehändler

Saveau nachgesagt, das Don Juans Abfertigung des Monsieur Dimanche entspricht. Molière mag an diesen seinen brutalsten Gegner gedacht haben, vielleicht auch an seinen früheren Gönner Conti, der jetzt die Ausschweifungen seiner Jugend durch eine dem Dichter verdächtige Frömmigkeit gut zu machen suchte, aber sein Angriff galt nicht den einzelnen Personen, sondern der Clique, der sie angehörten.

Ein Drama, das die mächtige Kabale der Frömmler herausforderte, in dem ein gläubiger Einsiedler durch Geld zum Abfall von Gott verleitet werden soll und aus Liebe zur Menschheit ein Almosen erhält, in dem der Aristokratie vorgehalten wird, Geburt ohne Tugend bedeute nichts und ein lasterhafter Edelmann sei ein Ungeheuer, ein solches Drama konnte nicht ohne Widerspruch bleiben. Der Dichter mochte hoffen, daß seine Ausfälle im Gewande des alten, bekannten Stoffes unbemerkt vorübergehen würden, aber gleich dem „Tartuffe" rief auch „Don Juan" die Empörung der Frommen hervor. Das Bekenntnis des Unglaubens sollte eine Gotteslästerung sein. Freilich wird der Sünder dafür vom Teufel geholt, aber die Strafe ermangelt, wie wir gesehen haben, des erschütternden Eindrucks und wird außerdem von Sganarelles Witzen begleitet, die ihre Wirkung vollends aufheben. Die Verteilung von Licht und Schatten zwischen den beiden Parteien, die schon im „Tartuffe" zuungunsten der Religion ausfiel, ist auch diesmal ungleich. In Don Juan findet sie einen überlegenen Widersacher, der sie mit Geist, Witz und allen dialektischen Künsten bekämpft, während ihre Verteidigung bei dem beschränkten Sganarelle ruht. Das Christentum ist zwar seiner Entstehung und seinem Wesen nach die Religion der Armen und Einfältigen, der Atheismus dagegen, wie Robespierre sagt, aristokratisch, aber Sganarelles Überzeugung ist nicht von dieser einfachen, fest begründeten Sicherheit, sondern ein alberner, plumper Aberglauben, der Gott preisgibt, wenn ihm nur irgend ein kindischer Popanz konzediert wird. Es fehlt wieder an einem Vertreter der wahren Religion, ein Mangel, der selbst durch die späte Bekehrung der Elvira nicht beseitigt wird.

Künstlerisch ist das kein Tadel, aber den Gegnern bot es eine bequeme Handhabe. Nach ihnen machte Sganarelles mißglückte Verteidigung die Religion ebenso lächerlich wie der Spott seines Herrn, den man einfach als die Überzeugung des Verfassers selber hinstellte, obgleich sich viele von dessen antireligiösen Äußerungen schon in den vorhergehenden französischen und italienischen Bearbeitungen des Stoffes fanden. Aber was dort ohne Widerhall verklang, gewann durch Molières lebenskräftige Darstellung und psychologische Begründung eine schärfere und aktuelle Bedeutung. Es sind nicht mehr verstreute Witze, sondern eine Persönlichkeit spricht sich gegen die Religion aus. Schon nach der ersten Vorstellung mußte der Dichter ändern: die Szene mit dem Bettler wurde gestrichen, Sganarelles Schlußwort: „Mein Lohn, mein Lohn!" durch eine moralische Nutzanwendung ergänzt, und die Gespräche über Religion zwischen Herrn und Diener wurden abgemildert. Aber selbst in dieser abgeschwächten Form konnte das Werk sich auf der Bühne nicht halten. Es erlebte noch vierzehn Aufführungen, dann trat der Schluß der Theatersaison ein, und in dem neuen Spieljahr wurde es nicht wieder aufgenommen, ohne daß ein spezielles Verbot erging. „Don Juan" wurde lautlos erwürgt. Selbst im Druck durfte das gefährliche Drama nicht erscheinen, und noch im Jahre 1682, als la Grange und Vinot die gesammelten Komödien ihres toten Freundes herausgaben, stießen sie auf die größten Schwierigkeiten. Es bedurfte vieler Striche und Zusätze, ehe der Zensor die Druckerlaubnis erteilte. Wenige Jahre vorher war der gefürchtete „Don Juan" aber wieder auf die Bühne gelangt, allerdings in einer harmlosen, versifizierten Zustutzung von Thomas Corneille, die zu keinen Bedenken Anlaß gab. In dieser Form wurde das Stück bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts gespielt, erst damals kehrte man zu dem Originaltext zurück, der mühsam nach einem holländischen Nachdruck und einigen nichtzensierten Exemplaren der Ausgabe von 1682 zusammengestellt wurde.

Die Angriffe gegen „Don Juan" faßte ein unbekannter Schriftsteller, der unter dem Pseudonym eines Sieur de Rochemont

auftrat, in einem Pamphlet zusammen. Seines Zeichens war er Parlamentsadvokat, und wenn seine Person auch sonst nicht ermittelt ist, so geht doch aus seinen „Observations sur une comédie de Molière intitulée le Festin de Pierre“ so viel hervor, daß er ein Anhänger des hochheiligen Sakramentes, also der Frömmsten einer gewesen sein muß. Sein Vorgehen ist nicht so täppisch wie das des Pfarrers Roullé, er sucht sogar in höchst salbungsvollem Ton sich zu einer scheinbaren Objektivität zu erheben. An einigen Stellen lobt er Molière, dem er einiges Talent für die Farce zuspricht, und bemitleidet ihn wegen seines bedauerlichen Unglaubens. Der Dichter ist in seinen Augen ein fleischgewordener Teufel, dem man zwar mit der leider aus der Mode gekommenen irdischen Inquisition nichts anhaben könne, dem aber die Flammen des Jenseits um so sicherer seien. Daneben laufen Versuche, den Gegner aus der Gunst des Königs zu verdrängen. Sie waren vergeblich. Ludwig hatte schon mit dem Verbot des „Tartuffe“ und der Unterdrückung des „Don Juan“ mehr getan, als er selber mochte, er dachte nicht daran, den lästigen Frömmlern noch weitere Zugeständnisse zu machen. Für Molière traten zwei ungenannte Verfasser in die Schranken, der eine mit einer „Réponse aux Observations“, der andere mit einer „Lettre sur les Observations“ des Sieur de Rochemont. Von beiden wird dieser als Mitglied der Kabale bezeichnet und persönlich heftig angegriffen. Sie werfen ihm Heuchelei vor und führen den ganzen Feldzug gegen den Dichter auf Neid und persönliche Gehässigkeit zurück. Daß sie dessen kirchliche Gesinnung in Schutz nehmen, ist selbstverständlich, es sei unsinnig, ihn mit seinen Gestalten zu identifizieren, und wenn der Blitz, der Don Juan zerschmettere, wie Rochemont getadelt hatte, nur ein Theaterblitz sei, so liege es daran, daß ein anderer dem Dramatiker nicht zu Gebote stehe. Beide Verteidigungsschriften sind nicht sehr gehaltreich, immerhin brauchbare Antworten auf den vorausgehenden Angriff und nicht schlechter als dieser in Form und Taktik.

Während Molière um die Freigabe des „Tartuffe“ mit der zähesten Energie rang, tat er für „Don Juan“ nichts. Das erste

Stück betrachtete er als sein Lebenswerk, das zweite nur als ein Zwischenspiel in dem großen Kampfe. Als solches hatte es seinen Zweck erfüllt; in künstlerischer Beziehung erschien es dem Verfasser nur als ein wertloses Spektakel- und Ausstattungsstück. Er verkannte den Wert des Geschaffenen. „Don Juan“ ist ein Drama, wie es in der klassischen Periode Frankreichs einzig dasteht; äußerlich schon durch den Verzicht auf die drei Einheiten und den Gebrauch der Prosa. Es trägt die Bezeichnung Komödie, und der Dichter hat alles getan, um dem Stück einen komischen Charakter zu verleihen. Er läßt Don Juans Vater am Leben und selbst den tragischen Tod des Gouverneurs verlegt er nicht in die Bühnenhandlung, sondern in die Vorgeschichte. Aber nicht an einer Stelle lachen wir über den Wüstling und Verführer, den „mechant homme“, nicht einmal dann, wenn er mit Sganarelle Späße macht. Weder sein Humor noch seine Heuchelei wirken komisch. Auch Richard III verfügt über einen kaustischen Witz und ist ein Meister der Verstellung, denn nur unter einer Maske kann das absolut Böse unter Menschen existieren. Er selber erklärt:

So bekleid' ich meine nackte Bosheit
mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen,
und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

In diesem Zug stimmt Don Juan mit Shakespeares königlichem Verbrecher überein. Auch sonst weisen die beiden Gestalten eine unverkennbare Ähnlichkeit auf. Beide sind glaubenslos, beide wissen über Frauenherzen zu triumphieren, und wie Richard seiner Mutter, so begegnet Don Juan seinem Vater mit kaltem Hohn. Nur ist Molières Held ein Marquis des siebenzehnten Jahrhunderts, ein Sproß des Versailler Hofes, der keinen großen Ehrgeiz mehr kennt und seine Verbrechen in Glacéhandschuhen abmacht. Doch darum nicht weniger furchtbar und gefährlich. Auch Richard III leugnet alle sittlichen und überirdischen Gewalten, bis er sie in den Geistern seiner ermordeten Opfer anerkennen muß. So auch Don Juan. Zweimal zwei ist vier und darüber hinaus gibt es für ihn nichts, bis die höhere Gewalt sich in dem steinernen

Gast offenbart und ihn selber als Sühne fordert. Die Tragödie des Gottesleugners muß im Wunder, in der Entschleierung des Himmlischen, ihren Abschluß finden. Don Juan ist ein tragischer Held. Die Unendlichkeit seines Wollens scheitert an der Begrenztheit des Vermögens. Molières Komödie ist in Wahrheit eine Tragödie, allerdings keine Tragödie in der Art des französischen Klassizismus, keine Tragödie des gemachten Heroismus, keine Tragödie der gesuchten Konflikte, sondern ein Trauerspiel, wie es sich mit zwingender Notwendigkeit aus dem innersten Wesen des Menschen entwickeln muß, ein Charakterdrama, in dem die ungezügelte, ungebrochene, natürliche Leidenschaft ihren Träger zu Verbrechen und Untergang führt, mit einem Worte ein Trauerspiel im Sinne Shakespeares. Der französische Dichter hat von dem großen Engländer nichts gewußt, aber selbst wenn er ihn gekannt hätte, würde er ihm kaum ein Verständnis entgegengebracht, sondern über ihn geurteilt haben wie in der „Gloire du Val-de-Grâce“ über die prächtigen Kirchen von Alt-Paris:

> Gotische Zierden kläglichen Geschmacks,
> scheußliche Monstren ungelehrter Zeiten,
> vom Strom der Barbarei hervorgebracht.

Die Kluft zwischen dem Dichter der Londoner Volksbühne und dem Ludwigs XIV war unüberbrückbar; im „Don Juan“ hat Molière sich Shakespeare so weit genähert, als es im siebenzehnten Jahrhundert möglich war. Hier treten Menschen auf, die unmittelbar aus dem Impuls der Leidenschaft handeln, hier herrscht die Freiheit der Szene, hier die Prosa, hier die Mischung von Ernst und Scherz, kurz alle die Elemente, aus denen Meisterwerke wie „Hamlet“ und „Romeo und Julia“ hervorgingen. Shakespeare hatte das Glück, unter einem freien Volke, in einem freien Jahrhundert zu leben, nicht in einem Zeitalter der Heuchelei und der verkünstelten Gefühle wie Molière. Für die französische heroische Tragödie besaß unser Dichter kein Talent, dazu war seine Auffassung von Welt und Menschen zu natürlich, aber im „Don Juan“ zeigt er sich als echter Tragiker, der seinem Volke

ein wirkliches, auf unverfälschter Leidenschaft beruhendes Drama zu geben imstande war. Als einziges Zeugnis von dem, was hätte sein können, lebt dieses eine Stück, in seiner Bedeutung von den Mitlebenden nicht erkannt, ja nicht einmal von dem Verfasser selber. Es ist kein vollkommenes Werk. Zwar gehören nicht nur die Gestalt Don Juans, sondern auch die der Elvira und Sganarelles zu dem Besten, was Molière geschaffen hat. Eine edlere, reinere und entsagungsvollere Frauenliebe hat er nicht wieder geschildert. Ihre Selbstlosigkeit steht im glücklichsten Gegensatz zu der Selbstsucht des Geliebten, wie dessen Unglauben zu der Köhlerfrömmigkeit seines Dieners. Sganarelle ist nicht nur der Spaßmacher und überzählige Begleiter des Helden, sondern seine notwendige Ergänzung. Beide gehören zusammen wie Don Quixote und sein Knappe, wie Falstaff und Prinz Heinz. Wenn trotz dieser unbestreitbaren Vorzüge das Drama heute selbst von der Bühne Frankreichs beinahe verschwunden ist, so liegt es an dem unwirksamen Schluß und an dem zu stark hervortretenden persönlichen Verhältnis des Dichters zu seinem Werk. Einzelne Stellen, besonders die große Tirade gegen die Heuchelei sind undramatisch, weil in ihnen nicht mehr Don Juan spricht, sondern Molière selber, der sich unmittelbar an das Publikum und seine Feinde wendet.

Die Geschichte des Don Juan-Stoffes ist mit unserm Drama nicht zu Ende. Schon nach vier Jahren brachte der Schauspieler Rosimont wieder „ein Gastmahl von Stein" im Theater des Marais zur Aufführung, das viele Einzelheiten von Molière übernahm. Später griffen unter anderen in Frankreich Mérimée und Dumas, in England Shadwell, Richardson und Byron, in Deutschland Jean Paul, Grabbe und Lenau, in Italien Goldoni und Mozarts Textdichter da Ponte, in Spanien Zamora und Zorilla, in Rußland endlich Puschkin auf den Verführer von Sevilla zurück. Die meisten von ihnen halten sich mehr an Tirsos „Burlador" als an das Drama unseres Dichters, namentlich nach Entstehung der Oper verdrängt die spanische Romantik wieder die französische Klarheit. Die Selbstsucht und die verbrecherische Natur des „méchant

homme" treten zurück, und die nie befriedigte Sinnlichkeit wird wieder zum ausschließlichen Motiv der neueren Don Juans, die von Molière höchstens die äußere Eleganz übernehmen. Selbst an einer Glorifizierung fehlt es dem alten Wüstling nicht. Man adelte seine Begehrlichkeit, erhob sie zu einer unheilbaren Sehnsucht und machte aus ihm selber einen rastlosen Sucher des Ideals, das er vergebens in jeder irdischen Frau zu finden hofft. Er erwächst zum geistesverwandten Antipoden von Goethes Faust. Den letzten Schritt auf dieser Bahn tat Grabbe, der in seiner Tragödie „Don Juan und Faust" den sinnlichen und den übersinnlichen Freier als Rivalen um den Besitz derselben Frau verband. Das ist eine Ausgeburt der Romantik, die Verirrung einer Zeit, die es verlernt hatte, Leidenschaften und Gefühle bei dem richtigen Namen zu nennen, die das Weiße schwarz und das Schwarze weiß färben wollte. Von diesem Don Juan, dem Gebilde einer verfehlten Spekulation, wenn nicht gar der törichten Geistreichelei und des Originalitätsdünkels, führt keine Brücke mehr zu Molières Helden.

„Don Juan" bedeutet nur ein Zwischenspiel in dem großen Kampf um den „Tartuffe", der noch immer ganz Paris in Spannung hielt. Boileau trat wie immer für den verfolgten Freund ein und wandte sich 1665 mit einem Gedicht an den König:

> Sobald es heißt, ein Dichter rüste sich,
> der Mucker heuchlerisches Tun zu schildern,
> gleich künden sie entsetzt der Stadt Paris,
> daß Umsturz drohe, völliger Ruin.
> Ein solch Gedicht ist ihnen Teufelswerk;
> sie zetern, daß man das Gesetz mißachte
> und selbst den Himmel zu verhöhnen wage.
> Doch ob sie hinter falschem Eifer auch
> die eigne Schwäche zu verbergen trachten,
> wir wissen doch, daß sie die Wahrheit kränkt.
> Vergebens streben sie, den stolzen Sinn
> zu decken mit dem Mantel strenger Tugend,
> sie fliehn bewußt das Licht, verachten Gott,
> und fürchten nur Molière und den „Tartuffe".

Die Verse, die Ludwig sich widmen ließ, beweisen, daß er dem verpönten Drama gewogen blieb und daß weder er noch der Dichter und seine Freunde das Verbot als unwiderruflich betrachteten. Soviel geht auch aus dem ablehnenden Bescheid hervor, den die französische Regierung der Königin Christine von Schweden, der in Rom lebenden abtrünnigen Tochter Gustav Adolfs, erteilte, die in ihrem Palais das in Paris geächtete Stück aufführen wollte. Im November 1665 veranstaltete Condé aufs neue eine Privatvorstellung des „Tartuffe", natürlich unter schweigender Duldung des Monarchen. Auch die erneuten Angriffe des „Don Juan" änderten nichts an dessen Haltung. Gerade während der Kampf am heißesten tobte, nahm er die Truppe des Palais-Royal, die bis dahin den Schutz seines Bruders genossen, in seine eigenen Dienste, so daß sie nunmehr den Titel „Schauspieler des Königs" erhielt. Ihre Pension von sechstausend, später siebentausend Livres blieb zwar beträchtlich hinter der der anderen Bühnen zurück. Das Hotel de Bourgogne und die Italiener bezogen ungefähr den doppelten Betrag und die Spanier, die in der Stadt kein Glück hatten, mußten ganz aus der königlichen Kasse erhalten werden, aber für Molière kam es in diesem kritischen Augenblick weniger auf das Geld als auf den Gnadenbeweis an. Gerade in den Tagen des Rochemontschen Pamphlets zeigte Ludwig dem verfolgten Dichter vor der weitesten Öffentlichkeit, daß er auf seine Huld rechnen durfte. Den „Tartuffe" allerdings wagte er nicht freizugeben, doch auch dessen Aussichten besserten sich im folgenden Jahre. Anna von Oesterreich erlag 1666 ihren Leiden, und damit verloren die Frommen ihre einflußreichste Gönnerin. Von der Rücksicht auf die bejahrte Mutter befreit, hätte Ludwig es offenbar gern gesehen, wenn die Komödie aufgeführt worden wäre, scheute sich aber, die Verantwortung auf seine Schultern zu nehmen.

Durch seine wohlwollende, aber unklare und unentschiedene Haltung brachte er Molière in die schwierigste Lage. Als der Monarch im Frühjahr 1667 für mehrere Monate zu der Armee nach Flandern abgereist war, wagte es der Dichter, in seiner Abwesenheit am 5. August

das verbotene Stück auf den Spielplan zu setzen. Er berief sich darauf, der König habe die Vorstellung gestattet, aber eine formelle Erlaubnis vermochte er nicht vorzuweisen, und es ist anzunehmen, daß eine solche auch nicht erfolgt war. Der Irrtum entstand durch das schwankende Benehmen des Königs, der mit Versprechungen mehr als freigebig war. Molière wußte, daß eine Aufführung seine Billigung finden würde, wenn sie ohne Skandal vorüberging, ja daß der Monarch sie gern sah. Er nahm den Wunsch für die Tat, zu der der Unschlüssige sich nicht aufraffen konnte, vielleicht beabsichtigte der Dichter auch, des langen Zauderns müde, seinen Gönner vor die vollzogene Tatsache zu stellen. Er verfuhr dabei sehr behutsam, um die Gegner, soweit es ging, zu schonen. Der ominöse Name Tartuffe verschwand völlig und wurde im Titel durch die Bezeichnung „Der Betrüger", l'Imposteur, im Personenverzeichnis durch den harmloseren Panulphe ersetzt. Auch sonst mag Molière einzelne Änderungen und Abschwächungen vorgenommen haben, vor allem Cléantes Programmrede zugunsten der wahren Frommen ist wohl ein Einschiebsel aus dieser Zeit. Doch die billigen Konzessionen genügten dem Zorn der Feinde nicht. Die erste Aufführung fand unter ungeheurem Andrang und lebhaftem Beifall statt, doch ehe es zu einer zweiten kam, erneuerte der Parlamentspräsident Lamoignon das Verbot des Stückes. Es ist zweifelhaft, ob er dazu überhaupt berechtigt war und ob die Aufsicht über die Theater zu seiner Kompetenz gehörte, doch der fromme Mann, der sowohl persönlich als durch seine Frau mit der devoten Kabale in Verbindung stand, besaß die Macht, seinen Befehl durchzusetzen. Vergebens legte Madame Henriette ihre Fürsprache ein, vergebens begab Molière sich selbst in Begleitung des treuen Boileau zu dem Präsidenten. Der hohe Beamte empfing beide Schriftsteller in verbindlichster Weise, er sprach dem Dichter sogar seine Anerkennung aus, aber bei dem besten Willen sei es ihm unmöglich, ein Werk freizugeben, das in die Rechte der Kirche eingreife, so unbestreitbar dessen künstlerischer Wert auch sein möge. Alles sehr höflich, aber bestimmt. Molière scheint

in diesem Fall nicht über seine gewohnte Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit verfügt zu haben. Seine Einwände, die er nur stammelnd herausbrachte, schnitt Lamoignon mit der Bemerkung ab, es sei beinahe Mittag und er würde die Messe verfehlen, wenn er sich noch länger aufhielte. Die Worte klingen wie eine Nachahmung von Tartuffes berühmtem Abgang (I, 4):

Es schlug halb vier, mein Herr,
es ruft mich eine fromme Pflicht hinauf,
und Ihr entschuldigt, wenn ich mich entferne.

Ob der Präsident an diese Wendung dachte und den Dichter mit seinen eigenen Waffen schlagen wollte oder ob eine zufällige Übereinstimmung vorliegt, läßt sich nicht entscheiden. Auf jeden Fall hat der Vorgang wohl verschuldet, daß man das Original des Tartuffe in Lamoignon gesucht hat. Eine Anekdote, die in Gutzkows „Urbild des Tartuffe" übergegangen ist, berichtet, vor Beginn der zweiten Vorstellung habe Molière dem erwartungsvollen Publikum doppelsinnig erklärt, er hätte gern eine Aufführung des „Heuchlers" geboten, aber der erste Präsident gestatte nicht, daß man „ihn" spiele. Die Geschichte ist unbeglaubigt. Mag der hohe Beamte auch Mitglied der Kabale gewesen sein, so ließ der Dichter sich sicher nicht zu persönlichen Ausfällen gegen ihn hinreißen, die seine und seines Stückes Aussichten nur verschlechtern konnten. Seine einzige Hoffnung ruhte auf dem König. Unmittelbar nach dem Verbot schickte er zwei seiner Schauspieler, la Grange und la Thorillière, in das Feldlager nach Flandern, die dem Monarchen ein Gesuch, das sogenannte zweite Placet, überreichen sollten. Es ist kurz und frei von allen Schmeicheleien. Molière beruft sich auf die ihm von Ludwig erteilte Erlaubnis, definiert nochmals Zweck und Absicht seines Stückes, weist auf die angebrachten Veränderungen hin und stellt fest, daß die Aufführung ohne jede Störung und ohne Skandal verlaufen sei. Zum Schluß versteigt er sich sogar zu der Drohung, er werde auf seine Kunst verzichten und überhaupt keine Komödien mehr schreiben, falls die Tartuffes die Oberhand behielten. Eine so deutliche Sprache hat der Sonnen-

könig selten in seinem Leben gehört, von einem seiner Hofkomödianten erwartete er sie sicher am wenigsten. Wenn er auch keine formelle Zusage erteilt hatte, mußte er sich dem Dichter gegenüber stark verpflichtet fühlen, daß dieser ihm mit so eindringlichen Worten begegnen durfte. Und die Drohung blieb keine leere Redensart. Unmittelbar nach Lamoignons Verbot stellte das Palais-Royal seine Vorstellungen ein, und erst als die Boten mit einem günstigen Bescheid aus Flandern heimkehrten, wurde das Theater wieder eröffnet. Ludwig versprach, die Angelegenheit bei seiner Rückkehr einer erneuten wohlwollenden Prüfung zu unterwerfen; an eine unmittelbare Freigabe konnte er nicht denken, da unterdessen die geistliche Gewalt dem Vorbild der weltlichen gefolgt war. Der Erzbischof von Paris Hardouin de Péréfixe, der sich vielleicht persönlich durch das Stück getroffen fühlte und in dem guten Appetit des „armen" Tartuffe eine Anspielung auf seine eigene gesegnete Eßlust fand, hatte am 11. August das Drama mit dem Interdikt belegt. Jede Vorstellung des gefährlichen Stückes, ob öffentlich oder privatim, ja selbst die Lektüre wurde bei Kirchenstrafe verboten.

Gegen den doppelten Ansturm der staatlichen und kirchlichen Behörden hielt Molière eine Verteidigung für geboten. Noch im August 1667 erschien ein gedruckter „Brief über den Betrüger", der vermutlich von dem Dichter inspiriert ist, wenn er auch von einem seiner Freunde geschrieben wurde. Er enthält zunächst eine Schilderung der einzigen öffentlichen Aufführung und ihres harmlosen Verlaufs und sucht sodann das Verhältnis zwischen Religion und Literatur, zwischen Kirche und Theater festzulegen. Dies Verfahren ist nicht glücklich, denn der anonyme Verfasser bleibt überall in den unklaren Begriffen seiner Zeit stecken und sucht den moralischen Nutzen der geächteten Komödie zu beweisen. Die Frauen sollen angeblich aus ihr eine Lehre ziehen, wie man den Verführungskünsten der Galanterie widersteht. Das ist verfehlt. Das Kunstwerk ist seinem Wesen nach weder morlisch noch unmoralisch. Man kann darlegen, daß es sich innerhalb der her-

gebrachten, von der Autorität gebilligten Anschauungen bewegt, aber darüber hinaus nichts, am wenigsten eine lehrhafte Nutzanwendung. Immerhin kam die Schrift den Ansichten des siebenzehnten Jahrhunderts geschickt entgegen, wenn sie auch das Schicksal des „Tartuffe“ nicht ändern konnte. Auch der König kehrte in die Hauptstadt zurück, aber das Stück durfte noch immer nicht gespielt werden. Nur unter der Hand wurden die Verbote etwas gemildert, denn Condé, die zuverlässigste Stütze des Dichters in all diesen Jahren, durfte es 1668 wagen, das verbotene Stück sich zum dritten Male auf einer seiner Besitzungen vorführen zu lassen. Molière selbst erhielt wohl bestimmte Zusicherungen von dem Monarchen, die die Freigabe seines Werkes in nicht zu ferner Zeit in Aussicht stellten; wenigstens überwand er die tiefste Niedergeschlagenheit des Jahres 1667 und raffte sich zu neuer Tätigkeit auf. Ohne daß sich ein zwingender Beweis erbringen ließe, sind Sosias Worte im „Amphitryo“ (I, 1) von einem französischen Forscher wohl mit Recht dahin gedeutet worden, daß die Verstimmung zwischen dem Dichter und seinem königlichen Gönner ausgeglichen war. Dort heißt von den großen Herren:

> Umsonst rät die Vernunft, beizeiten uns
> zurückzuziehn; umsonst verlangt's zuweilen
> auch unser Ärger: ihr Erscheinen übt
> zu große Macht. Wir widerstehn ihr nicht.
> Die kleinste Gunst, ein schmeichelnd Wort, ein Blick,
> und alles ist vergessen!

Doch noch ein Jahr voll ungeduldiger Erwartung, voll von Zweifel und Enttäuschung verstrich; dann schlug für „Tartuffe“ die Befreiungstunde. Die langwierigen Zwistigkeiten zwischen dem heiligen Stuhl und der französischen Regierung, zwischen den rechtgläubigen Katholiken und den Jansenisten kamen zu einem befriedigenden Abschluß. Ein wirklicher Ausgleich der Gegensätze wurde zwar nicht erzielt, sondern nur eine Formel gefunden, der alle Parteien zustimmen konnten. Der Glaubensprozeß gegen vier jansenistische Bischöfe kam zum Stillstand, ja sogar die Klosterfrauen von Port-

Royal, die sich öffentlich gegen die römische Lehre aufgelehnt hatten, erhielten die Verzeihung des Papstes. Eine goldene Medaille wurde zu Ehren der wiederhergestellten Eintracht innerhalb der Kirche geschlagen. Am 19. Januar 1669 erließ Clemens IX, der nach Alexander VII den heiligen Stuhl bestiegen hatte, das versöhnende Breve, das sein Nuntius am 3. Februar in Paris überreichte. Die allgemeine Freude über die endliche Beilegung des Kirchenstreites benutzte Ludwig, und zwei Tage darauf durfte der „Tartuffe" gegeben werden, nachdem Molière kurz vorher in seinem Gedicht „La Gloire du Val-de-Grâce" ein Glaubensbekenntnis abgelegt und besonders der verstorbenen Königin-Mutter, der Beschützerin der devoten Kabale, einen Tribut dargebracht hatte. Die Frommen waren zufrieden und in ihrer guten Stimmung ließen sie die Einwände gegen das lange befeindete Lebenswerk des Dichters fallen. Die Überraschung der Pariser war ungeheuer, als die Theaterzettel am 5. Februar die Aufführung des „Tartuffe", des wirklichen „Tartuffe", nicht mehr des „Betrügers" von 1667, ankündigten. Der Reimchronist Robinet berichtet:

Und nun die größte Neuigkeit,
die ich gehört seit langer Zeit:
Am Dienstag sah ich angezeigt,
daß endlich der „Tartuffe" besteigt
die Bretter. Und wie ich so oft
aus vollem Herzen hab' gehofft
sah ich noch an demselben Tage
die Vorstellung. Nicht ohne Plage.
Denn dies sag' ich bei meinem Eid,
die Neugier ging dabei so weit,
als wär' wie der Natur auch ihr
das Vakuum verhaßt, daß hier
nicht leer ein einz'ges Fleckchen war,
und mancher lief sogar Gefahr,
erstickt zu werden im Gedränge.

Die Aufführung erzielte die enorme, nie wieder erreichte Einnahmeziffer von zweitausendachthundertundsechzig Livres. Bis zum Schluß der Spielzeit wurde das Drama achtundzwanzigmal hintereinander

öffentlich und mehrmals in Privatvorstellungen gegeben, und selbst am Hofe hielt der verfemte „Tartuffe" seinen Einzug. Nach fünfjährigem Kampfe hatte Molière einen vollen Sieg erfochten, er durfte triumphieren. Man mag dem König aus seiner vielfach schwankenden Haltung einen Vorwurf machen; zum Schluß ist es doch nur ihm zu danken, daß eine Aufführung überhaupt zustande kam. Napoléon I erklärte später, er hätte das kirchenfeindliche Stück niemals spielen lassen. Vielleicht sah er schärfer als sein bourbonischer Vorgänger und erkannte die Tragweite des Werkes besser, aber wie dem auch sei, die Freigabe des „Tartuffe" bleibt ein Ruhmestitel Ludwigs XIV. In dem dritten Placet erkannte Molière seine Dankesschuld voll an. In einer glücklichen, beinahe übermütigen Stimmung erbittet er ein Kanonikat für den Sohn seines Leibarztes, der sich als Gegenleistung notariell verpflichtet habe, ihn noch dreißig Jahre zur Belustigung des Monarchen am Leben zu erhalten. Die Erfüllung dieses Gesuches, meint der Dichter spöttisch, werde ihn auch mit den Ärzten aussöhnen, nachdem durch die Gnade des Herrschers sein Streit mit den Frommen beigelegt sei. Er hatte ein Recht zu triumphieren; die schwersten Widerstände hatte er bewältigt, die mächtigsten Gegner überwunden. Aber teuer war der Sieg erfochten, der Sieger selbst trug schon die Todeswunde in der Brust.

Was die Besetzung der Rollen anbetrifft, so spielte der Verfasser selbst den Orgon, du Croisy den Titelhelden, la Grange den Liebhaber Valère, la Thorillière den Cléante, Hubert den Damis, während von den Damen Armande als Elmire, Madeleine Béjart als Dienstmagd Dorine und Mademoiselle de Brie als Mariane auftraten. Madame Pernelle wurde von dem hinkenden Louis Béjart, nach der Sitte der Zeit von einem männlichen Darsteller gegeben. Noch im Jahre 1669 kam der „Tartuffe" auch in einer Buchausgabe heraus, und zwar in besonders kostbarer Ausstattung. Der Verleger Ribou verwendete zweihundert Pistolen auf den Druck und verkaufte das Exemplar zu dem hohen Preise von einem Ecu d. i. drei Livres. Er behauptete, dabei ein schlechtes

Geschäft gemacht zu haben, doch da noch in demselben Jahre eine zweite Auflage, die auf Molières eigene Rechnung erschien, nötig wurde, so können diese Klagen kaum berechtigt sein.

Die Aufführung des Dramas erregte keinen Widerspruch bei den alten Gegnern, nur ein nicht genannter Verfasser — vielleicht war es der Schauspieler de Villiers vom Hotel de Bourgogne — sah sich bemüßigt, einige Szenen zusammenzuschreiben, die er als „Kritik des Tartuffe" bezeichnete. Es ist ein Versuch, die Gunst, deren Molières Werk sich andauernd erfreute, für das konkurrierende Theater auszubeuten, doch er fiel so kläglich aus, daß das Machwerk wohl niemals auf die Bretter gelangte. Es hält sich von gröberen, besonders persönlichen Ausfällen gegen den Dichter frei, nur seinen Erfolg führt es nicht auf den Wert des Geleisteten, sondern auf die Neugier zurück, die durch das langjährige Verbot erzeugt sei. Indirekt enthält es einen Beweis für den großen Triumph, den das Palais-Royal davontrug und der den Rivalen natürlich keine Ruhe ließ.

Die Opposition der Frommen konnte auf eine kurze Weile verstummen, sie regte sich später um so lauter und kräftiger, zumal in einer Zeit, wo die devote Kabale, das ursprüngliche Ziel der Dichtung, verschwunden war und das Werk allgemeiner und nicht mehr als ein Angriff auf eine spezielle Clique aufgefaßt wurde. Diese Bedeutung wird die Komödie behalten, solange es eine Kirche gilt, die neben der Religion weltliche Zwecke verfolgt. Wer Wind säet, wird Sturm ernten. „Tartuffe" bleibt ein furchtbarer Schlag, den das Theater der Kirche versetzte, es ist nicht zu verwundern, daß diese Auge um Auge, Zahn um Zahn forderte. Eine Spannung zwischen den Schauspielern und der Geistlichkeit bestand von jeher, durch „Tartuffe" steigerte sie sich zur Erbitterung. Bourdaloue sah in dem Drama eine fluchwürdige Ausgeburt der Phantasie, bestimmt, die Frommen zu demütigen und zu verdächtigen, und Bossuet stellt in seinen „Reflexionen und Grundsätzen über die Komödie" Molière dar, wie er unter den Späßen des Theaters seinen Geist aushaucht und vor das Tribunal des-

jenigen gerufen wird, der da verkündet: „Wehe euch, die ihr lacht, denn ihr werdet weinen!" Auch er empfand das Drama als einen tödlichen Streich für die Kirche und die Frömmigkeit. Auf der andern Seite sind gerade aus diesem Grunde dem „Tartuffe" zahllose Freunde und Bewunderer erwachsen, es war und ist eben noch heute ein Kampfstück. Der Streit reicht bis in die Gegenwart, aber auf welcher Seite man auch stehen mag, die Anerkennung kann jeder Molière zollen, daß er seinen Teil in diesem Kampfe mit männlichem Mut und fester Gesinnung durchgefochten hat. „Tartuffe" ist ein Markstein in der Entwickelung des Dichters, wie in der der französischen dramatischen Literatur. Die soziale Satire erscheint zum ersten Male auf der Szene. Molière selbst hat Tartuffe und Don Juan nicht als einzelne Persönlichkeiten, sondern als Vertreter gesellschaftlicher Klassen hingestellt. Beide Werke besitzen politische Bedeutung, es sind Proteste des Verfassers gegen eine Strömung, deren Gefahr damals nur sein ahnungsvoller Geist erkannte, die aber bald das ganze Land überfluten sollte. Wenige Jahre nach seinem Tode beschränkten sich Heuchelei und Frömmlertum nicht mehr auf eine bestimmte Clique, sondern die ganze Nation ging in das Lager der Mucker über, an der Spitze die eifrigsten Gönner des Dichters, Ludwig selbst und der große Condé. Die Tartuffes herrschten in Frankreich wie im Hause des Orgon. Es war ein Glück für Molière, daß er den Umschlag nicht mehr erlebte. Eine Zeit, wo selbst Racine verstummen mußte, bot keinen Platz für einen freien Geist wie den Verfasser des „Tartuffe" und des „Don Juan".

Zehntes Kapitel

Die Zeit des Misanthropen

Aus der Zeit des endlich gewonnenen Sieges müssen wir zu einer früheren Periode zurückkehren, zu den trübsten Jahren Molières, die überreich an persönlichem und häuslichem Leid sowie an geschäftlichen Schwierigkeiten sind. Das Verbot des „Tartuffe" traf ihn nicht nur als schaffenden Künstler, dessen bedeutendstes Werk unterdrückt wurde, sondern noch unmittelbarer als Theaterdirektor, der für seine Schauspieler sorgen und die übermächtige Konkurrenz des besser gestellten Hotel de Bourgogne abwehren mußte. Noch waren seine Stücke Augenblickserfolge, während die feindliche Bühne eine fest eingewurzelte Stellung und einen seit langem begründeten Ruf besaß. Sie wurde von den Schauspielern und den Autoren bevorzugt, sowie von der dauernden Gunst des Publikums getragen, während das Palais-Royal seine mühsam erkämpfte Position täglich neu erobern mußte. Und dieser Wettbewerb lastete beinahe ausschließlich auf den Schultern Molières, wie Chappuzeau bemerkt, er allein erhielt die ganze Truppe durch seine Werke. Es ist begreiflich, daß er Erleichterung suchte und andere Schriftsteller an seine Bühne zu fesseln strebte. Aber sobald sich ihnen eine Gelegenheit bot, gingen sie in das Lager der Gegner über, trotz der glänzenden Honorare, die Molière bewilligte. Er zahlte Corneille für seinen „Attila" und andere Tragödien, die nicht besser gefielen, zweitausend Livres, einer Tagesgröße wie dem Abbé Boyer fünfhundertfünfzig Livres für ein Drama „Tonaxare", das schon bei der ersten Aufführung versagte, und selbst einem Anfänger wie Racine gewährte er zwei Anteile von der Einnahme. Sogar den preziösen le Calprenède umwarb er, obgleich dessen unnatürliche Kunst ihm in der Seele ver-

haßt sein mußte, und gab ihm einen Vorschuß von achthundert Livres auf ein Stück, das noch nicht einmal geschrieben war. Ohne diese Notlage hätte Molière sich vermutlich nicht so schnell mit einem hämischen Gegner wie de Visé versöhnt, aber der Mangel an Stücken zwang ihn, dessen ausgestreckte Hand anzunehmen. In seiner „Mère coquette“ (1665) und seiner „Veuve à la mode“ (1667) lieferte der Verfasser der „Zélinde“ dem Palais-Royal brauchbare Tageswaren, die allerdings die durch das Verbot des „Tartuffe“ entstandene Lücke nur mangelhaft ausfüllten. In den vierzehn Jahren seines Pariser Aufenthaltes hat Molière im ganzen nur etwa fünfzehn neue Stücke gegeben, die nicht von ihm selber stammten. Kein Autor schloß sich dauernd an ihn an; die Überlegenheit der „grands comédiens“ war nicht zu erschüttern, Molière mußte sich mit dem begnügen, was sie übrig ließen, manchmal sogar mit Stücken, die sie abgelehnt hatten. Die Sorge um das Repertoire lag schwer auf ihm. Eine kleine Entlastung bot es, daß er wenigstens das Amt des „Orateur“ an den zuverlässigen la Grange abgeben konnte.

Das Jahr 1665/66 war die schlechteste Spielzeit, die das Palais-Royal überhaupt erlebte. Der Gewinn der Sozietäre sank auf zweitausendzweihundertdreiundvierzig Livres, blieb also um fünfzehnhundert Livres hinter dem Durchschnitt zurück. Darunter litt das Verhältnis des Dichters zu seinen Schauspielern. Warum schrieb er Stücke, die der Gesellschaft nichts als Schwierigkeiten bereiteten? Damals als die Truppe aus dem Saale des Petit-Bourbon vertrieben wurde, blieben, wie la Grange erzählt, alle Mitglieder ihrem Chef treu, aber später scheinen Konflikte nicht selten gewesen zu sein. In „Élomire hypocondre“ wird ein offener Aufruhr der Komödianten gegen ihren Direktor geschildert, und wenn das auch eine Übertreibung des Pamphletes sein mag, so weiß doch auch Boileau von Reibungen zwischen dem Dichter und seinen Leuten zu erzählen. Mochte die Truppe auch seit 1665 den Titel „Schauspieler des Königs“ führen, in der öffentlichen Meinung blieb das Hotel de Bourgogne die einzige königliche Truppe, wie die Mitglieder immer mit Stolz

betonten, la seule troupe royale, eine höhere Schätzung, die auch in der reicheren Pension zum Ausdruck kam. Der Eintritt Molières und der Seinen in den Dienst des Monarchen verschärfte noch den Antagonismus der beiden großen Theater. Es war ein Zeichen offener Feindseligkeit, daß beide Bühnen 1665 eine „Mère coquette" aufführten, das Palais-Royal von de Visé, die Rivalen von Quinault. Zur Versöhnung trug es auch nicht bei, daß Molière einen „Don Juan" spielen ließ und sich damit ein ehemaliges Kassenstück der Gegner aneignete, aber das Schlimmste war, daß dieser Gegensatz zu einem dauernden Zerwürfnis zwischen unserm Dichter und Racine führte.

Wir haben beide als Mitglieder desselben Freundeskreises verlassen. Der große Komiker hatte sich damals schon eine anerkannte Stellung erobert, während der Tragiker noch ein vielversprechender Anfänger war. In jugendlicher Ungeduld brachte er 1664 dem Palais-Royal seine „Thebaide", ein Drama, das eigentlich für das Hotel de Bourgogne bestimmt war, dort aber wegen Überlastung des Repertoires nicht sofort gegeben werden konnte. Molière war es, der zum ersten Male eine Tragödie Racines dem Publikum vorführte, und wenn er auch nicht, wie Grimarest und nach ihm Voltaire berichten, dem jüngeren Dichter Idee und Plan des Stückes geliefert hat, so besaß er doch einen Anspruch auf die Dankbarkeit des Anfängers. Sein zweites Trauerspiel „Alexander", das im nächsten Jahr fertig war, übergab Racine wieder dem Palais-Royal. Offenbar kam es aber schon auf den Proben zu einem Bruch zwischen dem Direktor und dem Verfasser, der wohl Grund zur Unzufriedenheit mit der Darstellung besitzen mochte. Das Werk in diesem vorgeschrittenen Stadium zurückzuziehen, war unmöglich; Racine beging die große Torheit, es heimlich zu den Schauspielern des Hotel de Bourgogne zu tragen, die es zehn Tage später als das Palais-Royal herausbrachten. Es geschah zwar in einer Privatvorstellung, aber die Kränkung war darum für Molière nicht geringer, zumal da der König der Aufführung beiwohnte und „Alexander" in der Besetzung der „grands comé-

diens“ allgemein besser gefiel. Den Übergang des Freundes in das Lager der Feinde konnte der große Komiker nicht verzeihen, er antwortete auf den Abfall damit, daß er dessen Autorenanteile einbehielt. Beide Theater spielten jetzt die umstrittene Tragödie. Die Spannung verschärfte sich immer mehr. Der jüngere Dichter hatte sich leidenschaftlich in Mademoiselle Duparc verliebt und da er sie für die geeignetste Darstellerin seiner Andromache hielt, bestimmte er 1667 die schöne Marquise, die seit zwei Jahren Witwe war, aus ihrer alten Gesellschaft auszuscheiden. Molière rächte sich dafür, indem er den „Tollen Streit oder die Kritik der Andromache“ von Subligny spielen ließ. In dieser Satire kommt ein Mitgiftjäger durch seine von der reichen Braut nicht geteilte Vorliebe für Racines Tragödien um die erhoffte gute Partie. In den beiden ersten Akten reiht sich die Benutzung Racinescher Motive und die Erörterung über seine Stücke ungezwungen in die Handlung ein, im dritten dagegen tritt die Absicht zu stark hervor und ermüdet. Immerhin ist das Ganze witziger als alle Angriffe, die jemals gegen Molière gerichtet sind. Er unterstützte auch, um ein Gegengewicht gegen das aufgehende tragische Gestirn des Hotel de Bourgogne zu haben, den alternden Corneille, mit dem er früher nicht im besten Einvernehmen gestanden hatte. Doch der Wettkampf schlug zuungunsten des Palais-Royal aus. Als beide Tragiker sich 1670 an denselben Stoff wagten, Racine seine „Berenice“, Corneille „Titus und Berenice“ schrieb, erkannten Publikum und Kritik mit Recht einstimmig dem jüngeren Dichter den Preis zu. Man befreundet sich schwer mit dem Gedanken, daß die beiden größten Klassiker Frankreichs, Molière und Racine, sich offen bekämpften; das Streben herrscht, die unerfreuliche Angelegenheit so darzustellen, daß beide sich trotz des Gegensatzes voll Achtung begegneten. Von dem einen wird ein günstiges Urteil über die „Plaideurs“, von dem anderen über den „Misanthrop“ berichtet, jedoch beide Äußerungen sind schlecht verbürgt. Dagegen erzählen die Zeitgenossen von abfälligen Bemerkungen, die der Tragiker über den „Geizigen“

machte, und ein unbestreitbarer persönlicher Ausfall gegen den komischen Rivalen findet sich in dem Vorwort seiner „Plaideurs“. Der Streit zeigt Racines Charakter im ungünstigen Licht, denn gerade er besaß allen Grund zur Dankbarkeit, weniger für materielle Beihilfe, aber von seinem Gegner hatte er gelernt, Menschen menschlich zu sehen. Wenn er sich frühzeitig von Corneille und dessen heroischer Auffassung abwandte, so schuldete er das neben Boileaus Ermahnungen Molières Vorbild, der die Natur wieder in ihre Rechte eingesetzt hatte. Selbst die Konflikte seines Vorgängers übernahm der jüngere Dramatiker vielfach, und wenn er welthistorische Stoffe wie Britannicus, Andromache, Mithridates zu Liebes- und Familienstücken verengte, so lag es zum Teil daran, daß er über den zwingenden Einfluß des großen Komikers nicht hinausgelangte.

Persönlich trifft Molière keine Schuld an dem Zerwürfnis, aber sicher litt sein weiches Herz schwer darunter, zumal da der Zwist gerade in der sorgenreichen Zeit des „Tartuffe“ einsetzte. Auch die geringe Anerkennung, die er in der offiziellen Welt fand, mochte ihn kränken. Die Gazette, die einzige Zeitung, bevor de Visé den „Mercure galant“ gründete, erwähnte seinen Namen grundsätzlich nicht. Chappuzeau nennt 1666 unter den größten Dramatikern Scudéry, Benserade, Quinault und die beiden Corneilles, nicht aber Molière, und für Pellisson, den Geschichtschreiber der Akademie, bleiben die „Visionaires“ von Desmarets stets das Muster einer Komödie. Noch 1671 findet sich der Verfasser des „Misanthropen“ auf einem Holzschnitt, einem Gruppenbild der beliebtesten Possenreißer, in der Gesellschaft von Gros-Guillaume, Turlupin, Scaramouche und Arlecchino, selbst Lafontaine ließ in einem poetischen Sammelwerk, das er um diese Zeit herausbrachte, den befreundeten Molière unbeachtet, und daß man ihm gar einen Sitz in der Akademie angeboten habe, falls er nicht mehr als Schauspieler auftrete, gehört in das Reich der Fabel. Boileau kam nur durch ausdrücklichen Befehl des Königs in die gelehrte Körperschaft, für einen Komödienschreiber gab es dort

keinen Platz. Erst hundert Jahre später merkten die hochweisen Herren, „daß nichts an Molières Ruhm fehlte, wohl aber er dem ihren“. Dazu kam, daß die Gesundheit des Dichters durch die aufreibenden Kämpfe schwer erschüttert war. Eine längere Krankheit suchte ihn im Winter 1665 heim, und der Anfall wiederholte sich im Dezember des nächsten Jahres mit größerer Heftigkeit, so daß man im Frühjahr 1667 an sein baldiges Ende glaubte. Wider Erwarten erholte er sich, aber er blieb ein gebrochener Mann, dem körperliches Leiden, Verrat der Freunde und der Haß der Feinde den Rest der Tage verbitterten. Grimarest erzählt eine Anekdote von einem Jüngling aus guter Familie, der sich Molière vorstellte, in der Absicht, zur Bühne zu gehen. Statt der erhofften Billigung fand er die stärksten Abmahnungen; der Dichter tat alles, um ihn umzustimmen und bei einem geregelten, bürgerlichen Leben festzuhalten. Der Erzählung scheint etwas Wahres zugrunde zu liegen. In jener schweren Zeit mag Molière manche verzweifelte Stunde gehabt haben, wo er das Theater haßte, die Wahl des eigenen Berufes bedauerte und sich nach einem stilleren Dasein ohne Aufregung und Kämpfe sehnte, selbst wenn es in dem väterlichen Tapeziererladen gewesen wäre. Solche Stimmungen sind bei dem gequälten und verleumdeten Manne begreiflich, zumal da er noch unter häuslichem Leid schwer zu tragen hatte.

Im Herbst 1664 war sein kleiner Sohn gestorben, nachdem er nur wenige Monate gelebt hatte. Das nächste Jahr brachte den Tod seiner Schwester, die mit dem Tapezierer Boudet vermählt war, und um diese Zeit tritt der Vermögensverfall des alternden Vaters Poquelin ein. Doch was waren alle diese Sorgen im Vergleich zu der größten, die Armande dem Dichter bereitete! Im August 1665 gebar sie ihm noch eine Tochter, die in der Taufe nach ihren Paten Esprit de Modène und Madeleine Béjart den Namen Esprit-Madeleine erhielt, aber nach diesem Ereignis scheint eine völlige Entfremdung zwischen dem Ehepaar eingetreten zu sein. Die Katastrophe war

bei der Verschiedenheit der Charaktere und der Jahre unvermeidlich. Es entzieht sich unserer Kenntnis, wie weit die Schuld des weiblichen Teiles reichte, und es kommt nicht viel darauf an, ob sie Ehebruch trieb oder nicht; auf jeden Fall machte sie ihren Gatten unglücklich trotz oder gerade durch die wahnsinnige Leidenschaft, die er für die herzlose Kokette empfand. Zwischen Eifersucht und Liebe schwankte er hin und her; er litt grenzenlos und konnte sich doch nicht von der Zauberin losreißen, die seine Sinne beherrschte, nicht den Entschluß fassen, den Ehre und Würde von ihm verlangten. Das Pamphlet der „Fameuse Comédienne" enthält ein Gespräch mit dem Freunde Chapelle, das, mag es auch im einzelnen völlig frei erfunden sein, doch einen Einblick in Molières seelische Qualen eröffnet. Natürlich gilt die Untreue Armandens in der Schmähschrift als erwiesen.

Chapelle meinte, eine Frau, die noch andere Männer begünstige, sei so verächtlich, daß er es nicht an ihrer Seite aushalten würde, und riet dem Freunde, von dem Rechte des Ehemannes Gebrauch zu machen und Armande in ein Kloster zu sperren. Molière ließ ihn ausreden und fragte den weisen Berater, ob er jemals geliebt habe.

„Ja," antwortete Chapelle, „aber wie ein vernünftiger Mann lieben soll. Ein Entschluß, den meine Ehre verlangt hätte, wäre mir nicht schwer gefallen; und ich erröte für Euch, daß Ihr so schwanken könnt."

„Ich sehe, Ihr habt nie geliebt," erwiderte Molière, „sondern nur den Schein der Liebe für die Liebe selbst genommen. Ich will Euch nicht von den vielen Beispielen reden, die die Macht der Liebesleidenschaft beweisen. Ich will Euch nur offen von mir und meiner Qual erzählen, dann werdet Ihr einsehen, wie wenig man über sich selbst Herr ist, wenn man liebt. Ihr sagt, daß ich das menschliche Herz genau kenne, und ich gebe zu, daß ich mich bemüht habe, es zu ergründen. Nun hat mir mein Wissen zwar gesagt, daß man die Gefahr fliehen kann, aber meine Erfahrung lehrt mich nur zu sehr, daß es unmöglich ist, sie zu

vermeiden. Das empfinde ich jeden Tag. Ich habe ein liebebedürftiges Herz, und da ich mich vergebens bemühte, diese Liebessehnsucht zu unterdrücken, suchte ich in ihr mein Glück, soweit man überhaupt mit einem empfindsamen Gemüt glücklich werden kann. Wohl wußte ich, daß wenige Frauen eine aufrichtige Neigung verdienen, daß Selbstsucht, Ehrgeiz und Eitelkeit die Triebfedern aller ihrer Intrigen sind. Aber ich hoffte, mein Glück dadurch zu sichern, daß ich ein unschuldiges Mädchen wählte. Ich habe meine Frau sozusagen aus der Wiege gehoben, habe sie mit solcher Sorgfalt erzogen, daß jene Gerüchte entstanden, die ich nicht weiter zu erwähnen brauche. Ich bildete mir ein, daß die Gewohnheit ihr allmählich eine dauernde Neigung einflößen könne und habe alles mögliche dafür getan. Als ich sie heiratete, war sie noch jung, und ich bemerkte ihre bösen Neigungen nicht. Darum hielt ich mich für weniger unglücklich als die Mehrzahl der Ehemänner in meiner Lage. Die Ehe schwächte meine Liebe nicht, aber später fand ich meine Frau so gleichgültig, daß ich begriff, wie erfolglos meine Bemühungen gewesen waren und wie wenig ihre Gefühle der Liebe entsprachen, die ich bei ihr zu finden hoffte. Ich machte mir selbst Vorwürfe über diese Empfindlichkeit, die mir lächerlich vorkam, und ich schrieb ihrem Charakter zu, was doch nur eine Folge ihrer geringen Neigung für mich war. Ich hatte nur zu viel Gelegenheit, mich von meinem Irrtum zu überzeugen, und die törichte Leidenschaft, die sie bald für den Grafen Guiche hegte, machte zu viel Lärm, um mich länger in meiner scheinbaren Ruhe zu lassen. Als ich zuerst davon hörte, bot ich alles auf, um mich selbst zu überwinden, denn ich wußte, daß ich sie nicht ändern könnte. Alle Kraft meines Geistes und was sonst noch zu meinem Trost dienen konnte, rief ich zu Hilfe: ich machte mir klar, daß Armandes ganzes Verdienst in ihrer Unschuld bestehe und somit seit ihrer Untreue geschwunden sei. Damals faßte ich den Entschluß, mit ihr so zu leben, wie ein anständiger Mann mit einer koketten Frau zu leben vermag, der sich sagt, daß seine Ehre durch ihre schlechte Aufführung nicht leiden kann. Allein

ich sehe mit Schmerz, daß eine Frau, die nicht einmal sehr schön ist und das bißchen Geist, das sie besitzt, meiner Erziehung verdankt, meine ganze Philosophie in einem Augenblick zuschanden machen kann. In ihrer Gegenwart vergaß ich alle meine Vorsätze; die ersten Worte, die sie zu ihrer Verteidigung vorbrachte, überzeugten mich so völlig von ihrer Unschuld, daß ich sie wegen meiner Leichtgläubigkeit um Verzeihung bat. Aber meine Güte blieb ohne Einfluß auf sie. So habe ich mich denn entschlossen, mit ihr zu leben, als wäre sie nicht meine Frau; aber wenn Ihr wüßtet, wie ich leide, Ihr hättet Mitleid mit mir. Meine Leidenschaft ist so groß, daß ich selbst für sie Partei nehme, und wenn ich sehe, wie unmöglich es mir ist, meine Liebe zu ihr zu besiegen, so sage ich mir, daß es ihr vielleicht ebenso schwer wird, ihren Hang zur Koketterie zu überwinden. Dann bin ich geneigt, sie mehr zu bedauern als zu tadeln. Ihr werdet mir sagen, daß nur ein Dichter auf solche Weise lieben kann; ich aber glaube, daß es nur diese eine Art von Liebe gibt, und daß die Menschen, die nichts Ähnliches empfunden, niemals wirklich geliebt haben. Alles auf der Welt beziehe ich auf sie; ich denke nur an sie, und fern von ihr habe ich keine Freude. Wenn ich sie sehe, schwindet die kalte Überlegung; dann bemächtigt sich meiner eine Bewegung, ein Entzücken, das man wohl empfinden, aber nicht beschreiben kann; ich sehe ihre Fehler nicht mehr, ich sehe nur ihre Liebenswürdigkeit. Ist das nicht der Höhepunkt des Wahnsinns?"

„Ich gestehe," entgegnete Chapelle, „daß Ihr zu beklagen seid, mehr als ich dachte."

Daß Molière mit dieser übermächtigen Leidenschaft im Herzen Trost in den Armen der de Brie gesucht habe, ist ausgeschlossen. Er war wirklich zu beklagen, der große Dichter. Eine herzlose Kokette, die mit seinen Gefühlen spielte, falsche Freunde, die von ihm abfielen, eine rücksichtslose Kabale, die sein Lebenswerk bedrohte: das Maß des Elends war voll. Alle diese Kümmernisse fließen in dem neuen Drama des Dichters zusammen, dem „Misanthrop", der am 4. Juni 1666 zum erstenmal im Palais-Royal zur Aufführung gelangte. Aus dem

eigensten Leid des Verfassers ist das Werk erwachsen, vielleicht eine Befreiung, auf jeden Fall ein Zeugnis aus der Zeit seiner tiefsten seelischen Verstimmung. Wie der Held der Komödie, so durchschaute Molière die Fehler Armandes, besaß aber gleich ihm nicht die Kraft, seine Fesseln zu zerreißen. Er selber (II, 1) ruft aus:

> Ach, ließe je sich meine Kette lösen,
> dem Himmel dankt' ich's als mein größtes Glück.
> Ich berg' Euch nicht, ich ringe, wie ich kann,
> um jenes Band zu sprengen; doch wie sehr
> ich auch gestrebt, ich habe nichts erreicht.
> Zur Strafe meiner Sünde lieb ich Euch
> so unermeßlich.

Und wieder ist es der Dichter selbst, der den höfischen Ungeschmack in der Literatur zurückweist, der die leichten Reime eines einfachen Volksliedes dem verkünstelten Sonett eines hochgeborenen Dilettanten vorzieht. Gleich seinem Helden war auch er in einen gefährlichen Kampf verwickelt. Wie Alceste um sein bedrohtes Eigentum, so rang Molière um seinen geistigen Besitz, um „Tartuffe". Das Recht beider ist sonnenklar, aber es kann nicht durchdringen, weil die übermächtige Kabale ihm den Weg versperrt. Der Menschenfeind schildert (I, 1) seinen Prozeßgegner:

> Jedes Kind
> durchschaut den Heuchler hinter seiner Maske;
> die Welt weiß, wes der Gleisner fähig ist,
> und sein verdrehtes Aug' und sanfte Miene
> täuscht keinen, der gesunde Sinne hat.
> Man weiß, wie der nichtswürdige Patron
> durch Schurkenkünste sich den Weg gebahnt.

Es ist einer von den falschen Frommen, von den Originalen des Tartuffe, die zwar jeder erkennt, aber auch erträgt, weil sie in ihrer Partei einen starken Rückhalt besitzen. Dem gewissenlosen Gesellen ist jedes Mittel recht, und wie der Dichter in der Wirklichkeit, so wird in dem Drama der Menschenfeind mit vergifteten Waffen angefallen. Es heißt (V, 1):

Ein schändliches Libell durchläuft die Stadt,
ein Buch, so grundabscheulich, daß, bei Gott!
es nur zu lesen Strafe schon verdient, —
und davon hat der freche Schuft die Stirn,
als Autor mich zu nennen!

Auch diese Angabe beruht auf einem tatsächlichen Vorgang. Die Feinde unterschoben dem Verfasser des „Tartuffe“ eine anonyme religionsfeindliche Schrift, um ihn um so sicherer zu vernichten. Die Lage des Dichters ist dieselbe wie die seines Helden. Beide versuchen, sich aus dem Netz einer Kokette zu befreien, beide treten in der Dichtkunst für die Natur gegen die bezopfte Hofpoesie ein und beide führen den gleichen Kampf gegen eine heuchlerische Gesellschaft, die ihre Existenz bedroht. Ist Molière darum Alceste, hat er sich mit ihm identifiziert? Selbstverständlich muß und soll die gleiche Situation es mit sich bringen, daß der Menschenfeind vieles ausspricht, was der Dichter im Herzen trägt, aber darüber hinaus reicht die Ähnlichkeit nicht. Der weltfremde, jugendliche Held ist von dem gereiften, erfahrenen Dramatiker so weit entfernt wie sein vornehmer Stand von dem eines Schauspielers. Der Dichter versetzte, um Recht und Unrecht wirksamer zu kontrastieren, eine Idealfigur in seine eigene Stellung.

Um diese äußere Gleichheit zu erreichen, war er gegen seine Gewohnheit gezwungen, den Stoff des Dramas selber zu erfinden. Er verzichtete auf den Vorteil, den eine wirkliche oder auf den Brettern ausprobierte Handlung gewährt; sie hat, wie Aristoteles bemerkt, die innere Wahrscheinlichkeit für sich und gewinnt, indem sie überall an Bekanntes anknüpft, die Sympathie der Zuschauer unmittelbar. Dazu kommt, daß die Erfindung einer Fabel der schwächste Teil von Molières Begabung war. Das zeigt sich im „Misanthrop“. Es ist zwar eine Übertreibung, daß die Gestalten des Dramas weniger lebensfähig und kräftig seien als die der früheren Komödien, daß sie auf blutleere Abstraktionen, Alceste der Menschenfeindschaft, Célimène der Heuchelei, Philinte der Vernunft, hinauslaufen, aber etwas Konstruiertes haftet ihnen an.

Es fehlt ihnen die umgebende Atmosphäre, sie bewegen sich in einem luftleeren Raum, ohne zueinander eine klare Beziehung zu gewinnen. Alle sind familienlos, selbst Éliante und Arsinoë, unverheiratete, wohl auch junge Mädchen, die unmöglich in dieser losgelösten Weise existieren können. Alle stehen allein, weil der Dichter nur ihre Person, und nicht einmal diese in der Gesamtheit, sondern nur eine Seite ihres Wesens als Gegensatz zu seinem Protagonisten braucht. Auch der Schauplatz ist unbestimmt, angeblich Célimènes Salon, aber dieser Salon bildet einen Gemeinplatz wie die Straße in der „Frauenschule". Er steht jedermann offen, ob die Herrin zu Hause ist oder nicht, ob ein Diener anmeldet oder der Besucher ohne weiteres eindringt. Nicht die Wirklichkeit, sondern der Plan des Verfassers entscheidet. Auch die Handlung ist mechanisch auf die Person des Helden zugeschnitten, damit er sich voll offenbaren kann, und löst sich in lauter Einzelheiten auf. Der Ansatz zu einer Verwickelung — mehr ist es nicht — besteht in der Entlarvung der Célimène, und diese überaus spärliche Intrige wird dadurch auf fünf Akte ausgesponnen, daß fortwährend äußere Ereignisse in sie hineingreifen oder die Personen plötzlich abgerufen werden, um den Fortschritt des Ganzen künstlich aufzuhalten. Gespräche und Austausch der verschiedenen Ansichten treten an die Stelle der Handlung. Die einzelnen Vorgänge waren Molière vollständig gleichgültig, ihm genügte es, wenn er seine Personen in eine Lage brachte, wo sie das aussprechen können, was er auf dem Herzen trug. Darin besteht nicht nur die Aufgabe Alcestes, sondern auch die treffliche Éliante und der kluge Philinte, ja selbst die Gegenspieler Célimène, Arsinoë usw. sind bestimmt, das zu sagen, was die Feinde des Dichters hören sollen.

Der erste Akt beginnt mit einer Unterhaltung zwischen Alceste und Philinte. Beide erkennen die Schlechtigkeit der Menschen; während der eine aber sich darüber sittlich empört, findet der andere nur Schwächen, der Natur anhaftende Gebrechen, die ertragen werden müssen. Wir erfahren, daß der Menschenfeind die

kokette Célimène liebt, deren Fehler er zu bessern hofft, und daß er in einen Prozeß gegen einen Schurken verwickelt ist. Oronte kommt dazu. Er bietet Alceste seine Freundschaft an und da dieser das überraschende Angebot höflich ablehnt, liest er ihm wenigstens ein selbstverfaßtes Sonett vor, das Philinte lobt, der Freund aber tadelt, so daß er sich in dem Dichterling einen neuen Feind schafft. Der zweite Akt bringt eine Aussprache zwischen Alceste und seiner Geliebten, einen Besserungsversuch, der aber damit endet, daß der Mann mit der sittlichen Forderung sich willenlos vor dem verführerischen Zauber des Weibes beugt. Philinte, Éliante und die beiden Marquis Acaste und Clitandre, zwei weitere Bewerber Célimènes, erscheinen. Der Gesellschaftsklatsch wird durchgehechelt, wobei die Hausherrin sich durch Witz und Geist, aber auch durch Bosheit hervortut, bis Alceste, von seiner Empörung hingerissen, ihr und ihren Marquis die Meinung sagt. Jedoch er wird abgerufen, weil der beleidigte Oronte ihn vor das Ehrengericht zitiert. Im dritten Akt endlich wird die Schlinge geknüpft. Die beiden Marquis kommen auf den gescheiten Einfall, sich nicht länger Konkurrenz zu machen, sondern wer zuerst dem andern einen klaren Beweis von Célimènes Gunst liefern kann, soll allein den Platz behaupten. Dann folgt eine lange Aussprache zwischen der Kokette und der prüden Arsinoë, die sich gegenseitig in recht kräftigen Worten die Wahrheit sagen. Die beleidigte Dame rächt sich, indem sie Alceste verspricht, ihm den Beweis für die Untreue seiner Herzenskönigin zu liefern. Sein Zerwürfnis mit Oronte ist durch einen Vergleich beigelegt. Von Arsinoë empfängt er einen kompromittierenden Brief Célimènes, und empört über deren Verrat, bietet er aus Rache seine Liebe der Éliante an, die jedoch trotz einer stillen Neigung für Alceste ablehnt, da sie weiß, daß der Zorn eines Liebenden rasch verfliegt. Es gelingt auch Célimène, teilweise dadurch, daß sie durchblicken läßt, das Schreiben sei an eine Dame gerichtet, den Menschenfeind noch einmal zu unterwerfen. Die weitere Auseinandersetzung zwischen dem Paar wird durch einen Bedienten abgeschnitten, der Alceste abruft. Sein Prozeß ist, wie

wir im fünften Akt erfahren, unterdessen verloren gegangen, ja er selbst läuft Gefahr, verhaftet zu werden. Oronte, der sich auch um Célimène bewirbt, verlangt von der Kokette, daß sie endlich eine Wahl trifft, und wird in dieser Forderung von Alceste unterstützt. Ihre Versuche, der Entscheidung auszuweichen, werden durch die dazwischentretenden Marquis vereitelt, von denen jeder ein Schreiben aufweist, in dem sie den Adressaten ihrer Liebe versichert, die sämtlichen Nebenbuhler aber verhöhnt. Beschämt steht sie da. Alle Liebhaber verlassen sie, nur Alceste bleibt. Trotz allem bietet er der Doppelzüngigen seine Hand, wenn sie mit ihm in der Einsamkeit leben will. Das Opfer erscheint ihr zu groß. Darauf verstößt sie Alceste und nachdem er noch Philintes und Éliantes Herzensbund gesegnet hat, geht er ab, um einen Ort zu fliehen, wo das Laster triumphiert, um einen abgelegenen Winkel aufzusuchen, wo er die Freiheit hat, ein Ehrenmann zu bleiben.

Die Handlung ist frei von der gröberen Komik, die selbst im „Tartuffe" vielfach erscheint, nur die kurze Szene des Dieners, der den Brief zu Hause vergessen hat, den zu überbringen er gekommen ist, fällt aus dem Rahmen der feinen Konversation heraus, die sonst das ganze Drama durchzieht. Die Leute gehören der vornehmsten Gesellschaft an. Das Gericht der Marschälle, das sich nur mit den Ehrensachen der höchsten Aristokratie befaßte, wird angerufen, um Alcestes und Orontes Zwist zu schlichten. Der letztere rühmt sich seines Einflusses bei Hof, wo auch Arsinoë gute Freunde und Verbindungen besitzt. Clitandre kommt aus dem Louvre vom Lever des Königs, er und Acaste werden als Marquis bezeichnet, und die anderen Personen müssen ihnen im Range gleichstehen. In den verschiedenen Gestalten wird uns die beste Gesellschaft des Landes vorgeführt. De Visé, Molières bekehrter Gegner, verfaßte kurz nach der ersten Aufführung einen Brief über den „Misanthrop", in dem er als Absicht des Dichters hinstellt, ein umfassendes Spiegelbild der vornehmen Welt zu entwerfen, und zu diesem Zweck benutze er die Beobachtung eines Menschenfeindes und den Spott einer klatschsüchtigen Kokette. Das heißt

Ursache und Folge verwechseln. Was Molière lockte, war der Charakter seines Helden, den er in seine eigene Lage versetzt, und damit dessen Eigenart voll zur Geltung kommt, mußte die Gesellschaft, das Milieu, in dem er sich bewegt, in breitester Ausführung dargestellt werden. Die allgemeine Verderbtheit ist die Ursache, daß es überhaupt einen Menschenhasser gibt, sie bildet den Nährboden, aus dem er hervorwächst, zugleich das Gegenspiel, an dem er scheitert. Alceste ist nicht da, um ein Sittenbild seiner Zeit darzulegen, sondern umgekehrt: das Sittenbild dient nur dazu, den Mann in das rechte Licht zu rücken.

Von dem Vorleben des Helden berichtet das Drama nichts, jedoch so viel läßt sich annehmen, daß er nicht in Paris aufgewachsen ist. Vielleicht hat er wie Hamlet lange auf auswärtigen Universitäten studiert, vielleicht auch als Soldat für sein Vaterland gefochten, auf jeden Fall zählt er schon ungefähr fünfundzwanzig Jahre, als er zum erstenmal die Hauptstadt betritt, ausgerüstet mit hoher geistiger Bildung, vorzüglicher Beobachtungsgabe und durchdringendem Scharfblick, aber ohne die nötige Lebenserfahrung, die gewonnenen Eindrücke in der richtigen Weise zu verarbeiten. Er kennt die Menschen nicht, sondern nach dem Ideal, das er im Herzen trägt, macht er sich ein Bild von ihnen, das natürlich beim ersten Zusammenprall mit der Wirklichkeit zerschellen muß. Er selbst erklärt (I, 1):

Hof und Stadt
zeigen mir nichts, was mir nicht Galle macht.

Die Enttäuschung ist groß und erweckt einen heiligen Zorn in Alcestes Brust. Überall findet er Lüge, Heuchelei und Verstellung, selbst bei den Besseren eine erschreckende Lauheit, die mit all diesen Lastern paktiert:

Unerträglich ist die feige Schlaffheit,
mit der die Modewelt sich jedem fügt;
ich hasse die konventionelle Lüge,
das hohle Pathos unserer Freundschaftsheuchler,
die höfliche Verschwendung nichtiger Phrasen

und nichtsbedeutende Umarmungen;
den Wettstreit gleicher Liebenswürdigkeit
mit all' und jedem: für den Ehrenmann
wie für den Gecken.

Alceste wirft sich zum Richter der Gesellschaft auf. Jeder soll nach seinem Verdienste behandelt werden, die Tugend als einziger Maßstab gelten und Aufrichtigkeit und Wahrheit den Verkehr der Menschen regeln. Mit dieser sittlichen Forderung tritt er auf und ist erstaunt, daß selbst ehrenwerte Männer wie sein Freund Philinte von diesem in seinen Augen selbstverständlichen Verlangen nichts wissen wollen. Er verzweifelt, Ehrlichkeit überhaupt auf Erden zu finden, und wird zum Menschenfeind. Diesen Titel hat Molière der Komödie gegeben, er könnte auch der Menschenfreund lauten, denn „aus der Fülle der Liebe trank sich Alceste den Haß", mit dem er bedingungslos alle zu verfolgen erklärt:

die einen, weil sie falsch und boshaft sind,
die andern, denn sie fügen sich den Schlechten
und fühlen nicht den starken, heft'gen Grimm,
der bess're Geister tief durchdringen sollte!

Er sieht nur Schufte und Schwächlinge, die sich durch ihre moralische Feigheit der Schufterei mitschuldig machen. Aber sein Idealismus ist darum nicht erstorben. Er lebt in der leidenschaftlichen Empörung, mit der er das Gemeine und Halbe verfolgt, in den Weltverbesserungsversuchen seines stürmischen Temperamentes und in dem Hochgefühl, mit dem er sich selbst als sittliches Ausnahmewesen, Hamlet würde sagen als „den einzigen Ehrlichen unter Zehntausenden", aufwirft. Er hegt noch den Glauben an Liebe und Gerechtigkeit, die beiden Bande, die ihn in der Gemeinschaft der Menschen halten. Er ist in einen Prozeß verwickelt, bei dem das unbestreitbare Recht auf seiner Seite steht. Aber gutes Recht braucht gute Hilfe, sagt ein französisches Sprichwort. Molière wußte das und setzte alle Mittel in Bewegung, um seinen Prozeß um den „Tartuffe" zu gewinnen; Alceste erwartete alles von der Güte seiner Sache. Er verachtet es, der Wahrheit mit

den Krücken des Alltags auf die Beine zu helfen; er nimmt keinen brauchbaren Anwalt, noch sucht er nach der allerdings verwerflichen Sitte der Zeit den Richter auf. Die Enttäuschung kann nicht ausbleiben, die Gerechtigkeit versagt, und damit ist das eine Band zerrissen, das den Menschenfeind an die Welt fesselte. Nun bleibt noch die Liebe. Es ist äußerst fein und psychologisch begründet, daß Alceste sich gerade in die kokette Célimène verliebt. Weltfremd, wie er ist, erliegt er ihren Künsten und nur ein Idealist, wie er, kann hoffen, die gefühllose Person, „von den Schlacken dieser Zeit zu läutern". Seine Liebe ist frei von jedem Egoismus. Er haßt den Reichtum und den Rang der Geliebten, wünscht sie arm und niedrig, damit — so spricht er IV, 3 —

> das Opfer meines Herzens
> ersetzte, was das Schicksal Euch versagt,
> und Freud' und Ruhm mir blieb, Ihr hättet alles
> nur mir zu danken!

Er liebt grenzenlos, wie nur ein reines, edles Herz lieben kann, und ebenso grenzenlos leidet er, als er erkennt, daß Célimène in dem schlechten Zeitalter die Schlechteste ist. Nach seinen Grundsätzen müßte er sie hassen, statt sie zu lieben. Der Zwiespalt zerreißt seine Brust, mehr als die Eifersucht die Scham, seine Gefühle an eine Unwürdige zu verschwenden. Es ist seine Pflicht, sie zu verlassen, aber seine erschütternde Klage lautet (V, 7):

> Ach! vermag ich's denn,
> Unsel'ge? Kann ich meine ganze Liebe
> jemals verleugnen? Wollt' ich selber auch
> mit aller Kraft Euch hassen, hätt' ich wohl
> ein Herz in meiner Brust, das mir gehorchte?

Erst als die Gebrandmarkte sich weigert, ihn in die Einsamkeit zu begleiten, als sie vorzieht, ihr schmachvolles Leben in der Hauptstadt fortzusetzen, erst da bricht der Zauber. Die Liebe hat ihn wie die Gerechtigkeit betrogen, und in einer Gesellschaft, wo diese beiden Pfeiler fehlen, kann Alceste nicht leben. Er kann keinen Kompromiß mit dem Laster schließen. Sein Glaube an die Mensch-

heit ist vernichtet, und die Stätte, wo er in seinem Sinne die Freiheit hat, ein Ehrenmann zu sein, wird er vergebens suchen.

Und diesen Alceste, den edelmütigen Mann, der Unsägliches leidet, den kühnen Vorkämpfer der Wahrheit, den abgesagten Feind aller Falschheit und Halbheit, den rücksichtslosen Vertreter der freien Persönlichkeit gegenüber der Gleichmacherei der Gesellschaft, ihn hat Molière zum Helden einer Komödie gemacht, ihn sollen wir belachen, statt ihn zu bemitleiden und zu bewundern! Éliante sagt von ihm (IV, 1):

Doch schätz' ich ihn sehr hoch,
und finde seine schroffe Wahrheitsliebe
an sich höchst edel und gesinnungsstark.
In unsrer Zeit ist solche Tugend selten,
und jeder, wünscht' ich, hätte Mut wie er.

Hier wird Alceste als nachahmenswertes Vorbild hingestellt. Die Frauen in dem Drama lieben, die Männer wie Philinte und Oronte achten ihn, und der Zuschauer soll über ihn lachen? Rousseau, diese wahlverwandte Seele des Menschenfeindes, war um eine Antwort nicht verlegen. Molière hat, wie er meint, nachdem er alle andern Lächerlichkeiten verspottet hatte, hier das dargestellt, was die Welt am wenigsten verzeiht, das Lächerliche der Tugend. Philinte werde als Muster gerühmt, dessen Grundsätze in Wirklichkeit die eines Schuftes seien. Auf dieser Anschauung baute ein Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts, Fabre d'Églantine, eine Fortsetzung des „Misanthropen" auf, den er als „Molières Philinte" bezeichnete. Dort bekehrt sich Philinte zu den Ansichten seines Freundes und entwickelt sich zu einem noch radikaleren Menschenhasser als der früher von ihm bekämpfte Alceste. Die Rousseausche Erklärung geht von einer irrigen Auffassung des Philinte aus. Erstens ist weder das Recht unbedingt auf seiner Seite, noch wird er als gesinnungsloser Optimist geschildert, der alles beschönigt und sogar zu jeder Schufterei Ja und Amen sagt. Im Gegenteil, er ist tief pessimistisch veranlagt, pessi-

mistischer sogar als Alceste. Auch er ist von der Niedertracht der Menschen durchdrungen, aber er sieht in ihr (I, 1) Flecken,

die unzertrennlich
ankleben unsrer menschlichen Natur,
und mein Gemüt ist minder nicht noch mehr
empört, gewahr' ich einen schlauen,
selbstsücht'gen, ungerechten, bösen Menschen,
als säh' ich Geier ihren Fang zerfleischen,
boshafte Affen, wutentbrannte Wölfe.

Das übertrifft noch die bittersten Äußerungen des Menschenfeindes. Dieser rechnete doch noch mit der Möglichkeit einer Besserung, während der Freund eine solche für ausgeschlossen hält. Wenn Alceste sich empört, schickt Philinte sich mit entsagender Weisheit in die unvermeidlichen Übel dieser Welt. „Er macht lieber“, wie es schon in der „Schule der Ehemänner“ heißt, „eine Torheit mit, als mit den Weisen ganz allein zu stehen“; er verspürt keinen Beruf zum Weltverbesserer. Der Unterschied zwischen den beiden Freunden liegt im Temperament. Für den denkenden Menschen ist das Leben eine Komödie, für den fühlenden eine Tragödie. Danach scheiden sich die beiden Freunde im „Misanthrop“.

Das Temperament ist es, das den Menschenfeind zum komischen Helden stempelt. Seine Anschauungen sind völlig richtig, und weder sie noch sein Wahrheitsinn und seine Aufrichtigkeit gegen sich selbst und andere erscheinen belachenswert, wohl aber der Übereifer, mit denen er diese Eigenschaften vertritt, die aufbrausende Wut, die häufig gerade im umgekehrten Verhältnis zu dem ursprünglichen Anlaß steht. Verdient ein jämmerliches Gedicht so viel Aufregung? Es ist schlecht. Alceste hat sein sachliches Urteil abgegeben, aber im nächsten Augenblick ist es schon abscheulich, und als er nochmals darauf zurückkommt, gehört der Verfasser sogar an den Galgen. Philinte erwidert die überhöfliche Begrüßung eines flüchtigen Bekannten mit der gleichen Liebenswürdigkeit: macht er sich dadurch der Achtung eines Ehrenmannes unwert oder müßte er

sich gar aus Scham aufhängen? Solche Kleinigkeiten bauscht Alceste auf, um seinen Menschenhaß zu rechtfertigen. Das Gefühl ist echt, aber in der übersprudelnden, jugendlichen Verallgemeinerung entbehrt es objektiv der Komik nicht. Alceste schießt mit Kanonen auf Spatzen. Er besitzt einen Zug vom Don Quixote, der gegen Übel anreitet, die nur in seiner Idee vorhanden sind, oder die er, wenn sie wirklich existieren, mit einem Aufwand von Pathos bekämpft, der im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung steht.

Neben der verlogenen Célimène, dem hohlköpfigen Clitandre, dem schuftigen Prozeßgegner und dem eiteln Oronte leben Philinte und besonders Éliante, deren klare, verständige Sinnesart, ehrliche Hingabe und echte Treue laut gegen die pessimistische Schablone sprechen. Man soll das Schlechte in den Menschen hassen, aber nicht die Menschen kurzweg. Alceste kann nicht das richtige Verhältnis zum Bösen gewinnen, auch er kennt, wie es von Shakespeares Timon heißt, den Mittelweg der Menschheit nicht, und wer von dieser Linie abweicht, fällt je nach seiner Natur der Tragödie oder der Komödie zum Opfer. Wie Alceste die Welt zuerst mit einem überschwenglichen Idealismus ansah, so betrachtet er sie nach der Enttäuschung wieder mit einer vorgefaßten Meinung und will sie dieser entsprechend finden, indem er sich gegen alles Bessere verschließt. Er will sich empören, er will sich ärgern, sagt er selber bei seinem ersten Auftreten. Es verschafft ihm Befriedigung, seinen Prozeß zu verlieren, nun hat er für zwanzigtausend Livres das Recht erkauft, auf die Menschen zu fluchen. Ja, er weigert sich in selbstgefälligem Trotz, Berufung einzulegen. Mit Genugtuung fühlt er sich als Opfer, als Auserwählter, der für die Tugend blutet, und versteift sich darauf, anders als die andern zu sein, ein Sonderling und Splitterrichter inmitten der Masse. Célimène erkennt (II, 5) die Seite seines Wesens richtig:

> Flammt nicht stets der Geist des Widerspruchs,
> den ihm der Himmel mitgab, in ihm auf?
> Die Ansicht seines Nächsten teilt er nie.
> . . . .

Fürchten müßt' er ja,
für ein alltäglich Menschenkind zu gelten,
wenn er urteilte, wie's ein andrer tut.

Dabei ist er nicht frei von Eitelkeit. Sein armseliger Prozeß, der doch nur ihn persönlich angeht, soll der Nachwelt „als schlagender Beweis, als glänzendes Zeugnis“ von der Bosheit des Jahrhunderts bleiben. Das ist der Hochmut einer Michael Kohlhaasnatur, die die Augen der ganzen Welt auf sich gerichtet glaubt, des Weltverbesserers, der die Mitmenschen tadelt, während er zunächst sich selber Demut predigen müßte. Alceste wird ungerecht und verwickelt sich in Widersprüche. Er schilt Célimène, weil sie ihre Neigung nicht nach Verdienst verschenkt, aber wen trifft dieser Vorwurf stärker als ihn selber, dessen Liebe der Allerunwürdigsten gilt? Jedoch da ist's kein Fehler, im Gegenteil erklärt er stolz:

Wann aber richtet Liebe sich nach Gründen?

Nicht die Tugend wird in der Gestalt Alcestes lächerlich gemacht, sondern einige einem sonst ehrlichen und hochgesinnten Menschen anhaftende Eigenschaften bewirken, daß er zum Objekt der komischen Behandlung wird, besonders die Überempfindsamkeit, die ihn das rechte Augenmaß für die realen Dinge verlieren und alle Unvollkommenheiten dieser Welt als persönliche Kränkung empfinden läßt. Diese Züge sind belachenswert, der ganze Mann verliert aber dadurch unsere Liebe und Bewunderung nicht. Goethe definiert ihn als den reinen Menschen, der bei gewonnener hoher Bildung doch natürlich geblieben ist, und wie mit sich, so auch mit den andern nur gar zu gerne wahr und gründlich sein möchte; wir sehen ihn aber im Konflikt mit der sozialen Welt, in der man ohne Verstellung und Falschheit nicht umhergehen kann. Nicht das Übermaß der Moral wird tadelnswert, wie die Allerweltsweisheit Philintes sich äußert, aber der Menschenfeind verkennt, daß alles menschliche Zusammenleben auf der Konvention und gegenseitigen Duldung begründet ist. Das rücksichtslose Durchsetzen der Persönlichkeit führt zur Auflösung der Gemeinschaft. Das siebenzehnte

Jahrhundert trägt einen durchaus gesellschaftlichen Charakter. Das Ideal bestand nicht in geistiger und sittlicher Unabhängigkeit des Individuums, sondern in möglichst korrekter Beobachtung der Form, in der Anpassung an die bestehenden Zustände und in Unterwerfung unter die anerkannten Autoritäten. Alcestes Subjektivismus ist gerade das Gegenteil davon, während Philinte den Geist seiner Zeit vertritt, wenn er (I, 1) spottet:

> Und weil Euch Freimut denn so wohl gefällt,
> sag' ich Euch grad' heraus, daß diese Krankheit,
> wo Ihr Euch sehn laßt, wie ein Lustspiel wirkt,
> Und Eu'r erhabner Kampf mit unsrer Zeit
> Euch schon zur komischen Figur gemacht.

In einem Zeitalter, das von dem gebildeten Menschen den gesellschaftlichen Wohlanstand um jeden Preis forderte, das die laute Leidenschaft nur als Störung empfand, erschien die Figur des übereifrigen Mahners und Individualisten komisch. Die Ideale ändern sich. Was in den Augen der „société polie" ein belachenswerter Fehler war, verdient in denen Rousseaus die höchste Bewunderung. Der Mann, der mit zürnenden Worten als Einzelner in Gegensatz zu einer verfaulten Gesellschaft tritt, wird jetzt von der allgemeinen Sympathie getragen. Recht und Unrecht kehren sich um. Alceste verliert den Charakter des Sonderlings, er spricht jetzt das aus, was alle empfinden; man jubelt ihm zu, man stimmt in seine strafenden Reden ein und kann ihn als Helden einer Komödie nicht mehr begreifen. Rousseau hat die modernen Ideale geschaffen, wir stehen heute seinen Anschauungen näher als denen des siebenzehnten Jahrhunderts. Ein Verstoß gegen die gesellschaftlichen Formen, den guten Ton und die Höflichkeit erscheint als ein verschwindend kleiner Fehler, wenn er aus einer sittlich berechtigten Anschauung hervorgeht. Die höhere Ethik, die einst auf seiten Philintes war, wird jetzt durch Alceste vertreten. Wir können wohl einzelne komische Züge seines Wesens, wie seinen Ungestüm und jugendlichen Übereifer belächeln, aber eine komische Gestalt ist der ganze Mann für uns nicht. Wir ver-

fechten mit ihm das Recht der freien Persönlichkeit gegen die Gleichmacherei der Gesellschaft, des Einzelnen gegen die Masse. Schon Goethe hat Inhalt und Behandlung des Stückes tragisch genannt. Das ehrliche Wollen des Menschenfeindes, selbst wenn es ihm nicht durch seine grenzenlose Liebe zu Célimène das schwerste persönliche Leid bereitete, tilgt in unserm Bewußtsein die einzelnen komischen Züge. Ein Mensch, dem die Gesellschaft das Recht verweigert, seine sittliche Individualität frei auszuleben, der in die Einsamkeit flüchten muß, um ein Ehrenmann zu bleiben, kann auf uns nur tragisch wirken. Auf der Bühne mag es dem Schauspieler gelingen, einen komischen Gesamteindruck festzuhalten, der Leser sieht hier eine Tragödie. Nach Goethe genügt als Abschluß eines Trauerspieles das Ausscheiden aus liebgewordenen Verhältnissen. Ein solches enthält die Katastrophe des „Misanthropen“, und in diesem Sinne kann man das Drama unbedenklich als Tragödie bezeichnen, als die Tragödie des Idealisten, der gleich Hamlet in der harten Welt der Tatsachen Schiffbruch leidet. Das liegt an dem veränderten Gesichtspunkt, unter dem wir das Werk heute betrachten, und enthält keinen Vorwurf, sondern ein Lob für die vielseitige Kunst Molières. Er wollte eine Komödie schreiben; für seine Zeitgenossen ist es ihm trotz der Leiden des Helden gelungen, wie das Urteil aller, besonders das Lob Boileaus beweist, auch für uns hätte es bei objektiverer Haltung des Verfassers gelingen können, wenn er sich nicht selbst in die Seele des Menschenfeindes hineingelebt hätte. Das Stück habe ich für mich selber geschrieben, soll der Dichter geäußert haben. Das ist richtig. Alceste spiegelt die Stellung, die Kämpfe, die Ansichten und das eigene bittere Weh des Dichters wider. Darüber können wir nicht lachen. Das Werk trug zuerst den Untertitel des „griesgrämigen Liebhabers“ (l'Atrabilaire amoureux). Er paßt in keiner Weise, aber er ist bezeichnend, weil er einer Verwechselung Alcestes mit der Person seines Schöpfers entspringt. Molières Reizbarkeit und Verstimmung, Fehler, die er sich nach Grimarest selber vorwarf, mögen zum Teil den Zerfall seiner Ehe verschuldet haben, aber

diese Züge sind in das Gesamtbild des Menschenfeindes nicht aufgenommen. Er, den sonst jede Kleinigkeit in Harnisch bringt, beweist Célimène gegenüber eine rührende Güte und Geduld.

Es ist erstaunlich, daß den Zeitgenossen die Ähnlichkeit zwischen dem Dichter und Alceste nicht zum Bewußtsein kam. Boileau hielt sich selber für das Urbild des Misanthropen, weil er auch einmal das Sonett eines vornehmen Dilettanten öffentlich getadelt hatte, und allgemein glaubte man, in Alceste den Herzog von Montausier, den Schwiegersohn der Marquise von Rambouillet, wiederzuerkennen. In Madeleine de Scudérys „Großem Cyrus" tritt der vornehme Herr unter dem Namen Megabetes auf und wird wegen seiner rücksichtslosen Wahrheitsliebe und seines unerbittlichen Hasses gegen alle Schmeicheleien gerühmt. Auch seine Schwiegermutter schreibt von ihm, er sei verrückt aus Sucht, weise zu sein, und wenn er jemand tadele, so halte er ihm alle Ungerechtigkeiten vor, die er jemals begangen. Mit diesen Eigenschaften ist aber die Ähnlichkeit erschöpft. Montausier war ein Streber, der am Hofe langsam vom Baron zum Herzog hinaufkletterte, der den Titel eines Marschalls sein Leben lang vergebens ersehnte, der aus äußeren Gründen seinen Glauben wechselte und sogar im Bunde mit seiner Frau, der gefälligen Nachfolgerin der sittenstrengen Herzogin von Navailles, die Liebschaften des Königs begünstigte. Er hat niemals wie Alceste gelitten und besaß keine Spur von dessen Geist. Während seiner Werbung um Julie von Rambouillet gab er eine Gedichtsammlung heraus, in der Orontes schlechtes Sonett noch einen Ehrenplatz eingenommen hätte. Der Menschenfeind ist nicht Molière, aber er leidet, empfindet und spricht das aus, was sein Schöpfer auf dem Herzen trug.

Gleich ihm ergriff ein anderer großer Dichter in einer Periode der schwersten seelischen Bedrückung die Gestalt des Misanthropen, um sie zum Sprachrohr seiner eigenen Bekümmernisse zu machen: Shakespeare in seinem „Timon von Athen". Das mißlungene, vielleicht sogar fragmentarische Werk bleibt weit hinter dem des französischen Dramatikers zurück. Timon ist wahllos in

seiner Freundschaft und vergeudet sein Vermögen mit Schmarotzern, die ihm natürlich nach seiner Verarmung die Gegenleistungen schuldig bleiben. Das gibt ihm Veranlassung, durch zwei Akte auf die Menschen zu schimpfen. Er betrügt sich selber und wird nicht betrogen. Das Ganze stellt ein grobes, mechanisches und unvermitteltes Nacheinander von Menschenliebe und Haß dar, während Molière beide Gefühle miteinander verbindet. Alceste haßt die Menschen, aber ein Rest von Liebe fesselt ihn noch in ihre Gemeinschaft. Als das letzte Band reißt, trägt er sein todwundes Herz in die Einsamkeit und verlegt sich nicht auf das Fluchen. Im Vergleich zu dem Misanthropen bezeichnet Goethe „Timon" mit Recht als „komisches Sujet". Ein wirkliches Gegenstück zu Molières Drama bietet nur der „Tasso" unseres deutschen Dichters. Auch hier steht der Einzelne mit seinem empfindsamen, leicht verletzten Gemüt der Gesellschaft gegenüber, die ihn nicht versteht, und vertritt im Gegensatz zu ihren Ansprüchen das Recht der freien Persönlichkeit. Auch Tasso ist trotz seiner hohen Grundgefühle nicht ohne komischen Beigeschmack, wenn er sich durch Kleinigkeiten zu maßloser Erregung hinreißen läßt und dort beabsichtigte Kränkungen findet, wo seine seelische Zartheit und seine Weltfremdheit mit der harten Wirklichkeit der Dinge zusammenstoßen. Wie Alceste ist er eine Treibhauspflanze, die den rauhen Kampf ums Dasein nicht verträgt. Nur die Liebe hält ihn noch aufrecht. Sie scheitert zwar nicht an dem persönlichen Unwert der geliebten Frau, aber an der Unumstößlichkeit der Konvention, also wie in dem französischen Drama an der Gesellschaft, die dem krankhaften überreizten Sonderling die Erfüllung seines Wunsches versagt und damit das Band löst, das ihn in den Kreis der Menschen fesselt. Auch er flüchtet in die Einsamkeit, weil er mit seinesgleichen nicht mehr existieren kann. Ein Spruch Goethes lautet:

Fragst du nach der Kunst zu leben?
Lern' mit Narr und Bösem leben!

Diese Weisheit haben weder Alceste noch Tasso noch ihr größerer Geistesverwandter Hamlet erfaßt, dieses edle Dreigestirn von

Menschenfeinden, die ihren Haß aus der Fülle der Liebe tranken.

Die Ähnlichkeit zwischen dem „Misanthrop“ und „Tasso“ wird durch den äußeren Bau der beiden Dramen noch mehr hervorgehoben. Gleich Molière segelt Goethe im klassizistischen Fahrwasser. Er wahrt, allerdings in etwas freierer Form, die berühmten Einheiten, beschränkt die Zahl der auftretenden Personen und wählt eine möglichst einfache, in gerader Linie verlaufende Handlung. Die Spärlichkeit der Geschehnisse hat dazu geführt, daß beide Dramen von jeher mehr bewundert und gelesen als gespielt wurden. Schon bei der ersten Vorstellung scheint der „Misanthrop“ keinen durchschlagenden Erfolg errungen zu haben. Die literarisch gebildeten Kreise waren zwar begeistert, und für Boileau blieb Molière stets der Dichter des „Menschenfeindes“, aber das Publikum wußte offenbar nicht, was es mit dem ernsten Werke anfangen sollte. Donneau de Visé erklärt zwar in seinem schon erwähnten Brief über das Drama, es habe gefallen und damit sei die Absicht des Verfassers erreicht, aber im Munde eines Kritikers, der loben will, ist dies ein mageres Lob. Sein Schreiben verfolgte wohl auch nur den Zweck, dem mangelnden Verständnis der Zuschauer zu Hilfe zu kommen. Die Einnahmen erreichten auch nicht annähernd die Ziffern des „Tartuffe“ oder des „Don Juan“, schon bei der dritten Vorstellung sanken sie auf etwa tausend Livres und bei der elften betrugen sie trotz des Sonntages nur wenig über zweihundert. Erst als im September „Der Arzt wider Willen“ mit dem Drama verbunden wurde, gab es vollere Häuser. Grimarest hat also mit seiner Behauptung, daß die Posse Molières klassischstes Werk über Wasser halten mußte, nicht so ganz Unrecht, nur irrt er sich in dem Zeitpunkt, wenn er angibt, bereits bei der vierten Vorstellung habe der „Misanthrop“ dieser Stütze bedurft. So stark war der Mißerfolg nicht, aber die gewohnte begeisterte Aufnahme fand das Drama auch nicht.

Molière spielte den Alceste und da er auch im „Arzt wider Willen“ eine sehr große Rolle ausfüllte, so mutete er sich un-

geachtet seines Leidens eine ungeheure Anstrengung zu. Trotz des ernsten Grundcharakters soll er als Menschenfeind vorzüglich gewesen sein, er, der vielleicht durch seine mangelhafte Darstellung die Hauptschuld an dem Versagen des „Don Garcia“ trug. Es ist schon bemerkt worden, daß nicht unerhebliche Bruchteile aus der mißglückten Tragikomödie in den „Misanthropen“ übernommen wurden; das ältere Werk trägt überhaupt den Charakter einer Vorstudie für das jüngere, besonders in seiner Eifersucht und seinem Leiden bietet der spanische Ritter manche Berührungspunkte mit dem französischen Edelmann, nur daß im „Misanthrop“ alles innerlich begründet ist und aus der Natur des Helden hervorgeht, was dort einem gemachten Heroismus und erkünstelten Gefühle entsprang. Don Garcias Eifersucht ist eine lächerliche Laune, die Alcestes ist durchaus berechtigt, denn aus der vermeintlichen Kokette ist eine wirkliche geworden, und dadurch aus dem Liebhaber, der sich in sinnloser Weise gekränkt fühlt, ein mit vollem Grund auf das tiefste beleidigter Ehrenmann. Wenn die Zeitgenossen Molière als schaffendem und darstellendem Künstler die Begabung für die Tragik absprechen, so gilt das nur für die hohen Deklamationen und die „grands sentiments“, die sie als tragisch betrachteten; die Tragik dagegen, die unmittelbar aus der menschlichen Natur hervorgeht, verstand der große Komiker zu packen und zu verkörpern. Im „Don Juan“ hat er die Probe als Dichter, im „Misanthrop“ als Schauspieler bestanden.

Die Célimène wurde von Armande gespielt. Es war die erste größere Rolle, die sie nach der „Prinzessin von Elis“ erhielt, wenn man die wenigen nichtöffentlichen Aufführungen des „Tartuffe“ außer acht läßt. Molière hatte also die Urheberin seines eigenen Unglücks auf der Bühne vor sich. Ob sie den tieferen Sinn der Worte verstand, die Alceste an sie richtete? Sie prallten wohl so gut wie die häuslichen Ermahnungen an ihrem kalten Sinn ab. Vielleicht kokettierte sie unterdessen mit irgendeinem Marquis, einem Hohlkopf wie Clitandre, der sich neben ihm auf der Bühne breit machte. Armande soll in der Rolle Vorzügliches geleistet haben, sie brauchte ja nur

sich selber darzustellen. Von den übrigen auftretenden Personen wissen wir nur, daß die Damen Duparc und de Brie in dem Stück beschäftigt waren. Die Annahme scheint berechtigt, daß die erstere die preziöse Arsinoë, die zweite die treue Éliante gab. Sonst läßt sich vermuten, daß la Thorillière den Philinte, du Croisy den Oronte, la Grange den Acaste und Hubert den Clitandre spielten. Es ist überraschend, daß der „Misanthrop“ bei Lebzeiten des Verfassers niemals an den Hof gelangte. Ludwigs persönlicher Geschmack war zwar mehr auf etwas kräftige Kost gerichtet, aber das literarische Mäntelchen eines Mäcen, das er sich umzuhängen liebte, hätte wohl erfordert, daß er sich das von den Zeitgenossen allgemein als Meisterwerk seines Hofdichters anerkannte Drama ansah. Die Nichtachtung liefert einen Beweis mehr, daß die Aufnahme eine geteilte war, wie auch das lesende Publikum offenbar kein starkes Verlangen nach dem Stücke verspürte, das erst nach Ablauf eines halben Jahres in Buchform erschien.

Molière selbst erklärte, freilich nach Grimarest, er habe sein Bestes gegeben und etwas Trefflicheres werde er sicher niemals hervorbringen. Nicht nur der befreundete Boileau und die Kritiker seiner Zeit, sondern auch die der kommenden Jahrhunderte haben dem Urteil beigestimmt. Der „Misanthrop“ galt allgemein als die höchste Leistung des großen Komikers, ein Lob, dem wir jedoch nicht ohne Vorbehalt beitreten können. Goethe bemerkt, niemals habe ein Dichter sein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargestellt, und zweifellos ist Alceste die psychologisch tiefste und interessanteste Gestalt Molières, aber dem Drama selbst fehlt es an Geschlossenheit und Durchbildung. Der Subjektivismus ist auf Kosten der Handlung erkauft. Es bleibt überhaupt fraglich, ob der Menschenhaß einer dramatischen Darstellung fähig ist. In seiner Einseitigkeit entbehrt er der Komik nicht, eine Klippe, an der Shakespeares tragischer „Timon“ scheitert, auf der andern Seite ist die Komik aber nicht stark genug, um dem Wehgefühl, das der Menschenfeind empfinden muß, das Mitleid zu versagen. Ein befriedigender Ab-

schluß des Ganzen erscheint unmöglich. Ein deutscher Übersetzer hat eine Änderung versucht. In der 1762 bei Herold in Hamburg erschienenen Ausgabe bessert sich Célimène, schwört Alceste die Misanthropie ab und beide reichen sich die Hände zu einem glücklichen Ehebund. Der Abschluß entspricht in keiner Weise der Anlage der Charaktere, aber er beweist, daß auch die ursprüngliche Lösung Bedenken erregt. Den zwitterhaften Charakter der Menschenfeindschaft, die objektiv ein komisches, subjektiv ein tragisches Motiv bildet, hat Molières Kunst nicht völlig überwunden. Er vermochte es auch nicht, da gerade das Persönliche den stärksten Widerhall in seiner Brust fand und um so mehr durchbricht, je weiter das Stück fortschreitet. Was der „Misanthrop" dadurch an technischer Vollendung einbüßt, ersetzt er aber als Dichtung überreichlich durch den Einblick, den er uns in die Seele des Verfassers gewährt zu einer Zeit, da er sich selbst als ein Unverstandener, von der Gesellschaft Ausgestoßener erschien.

Die laue Aufnahme des neuen Werkes nach zwei andern, die eine mehr oder weniger gewaltsame Unterdrückung erfuhren, war nicht geeignet, Molières Verstimmung zu lindern. Dazu kamen schwere körperliche Leiden, so daß er sich 1667 veranlaßt sah, dem Beispiel Alcestes zu folgen und sich in die Einsamkeit nach Auteuil zurückzuziehen. Die Trennung von seiner Frau wurde dadurch auch äußerlich besiegelt, und nur noch in dem Theater, wo der gemeinsame Beruf sie zusammenführte, scheint sich das Ehepaar in den nächsten Jahren getroffen zu haben. Daß sein Töchterchen Madeleine bei dem Dichter weilte, klingt wenig glaubhaft, da das zweijährige Mädchen, selbst wenn der Vater es nicht bei der pflichtvergessenen Mutter beließ, der weiblichen Pflege nicht entbehren konnte. Einen Ersatz für sein eigenes Kind bot dem Dichter der kleine Michel Baron, der zwar nicht dauernd, aber doch vielfach als Gast in Auteuil weilte. Aus einer Schauspielerfamilie stammend, trat er selbst schon als Knabe auf, war überhaupt ein frühreifes Wunderkind mit allen Vorzügen und Fehlern eines solchen. In „Mélicerte" spielte er im Alter von dreizehn Jahren

den Myrtil und wird in der Rolle von den Nymphen gepriesen:

> Durch seinen Geist und seine andern Reize
> eilt der Natur er und der Zeit voraus.

Molière fand Gefallen an Baron und nahm ihn etwa 1665 in sein Haus auf, um ihm eine bessere Erziehung, als es bei einer Wandertruppe möglich war, zu erteilen. Jedoch der Knabe, der schon damals auf seine Rechte als Künstler pochte, vertrug sich nicht mit Armande, die ihn wieder aus der Nähe ihres Gatten vertrieb. Der Dichter hing mit vollem Herzen an dem Jungen, obgleich dieser ihm schon damals wenig Freude bereitete und später die empfangenen Wohltaten mit Undank vergalt. Die hingebende Sorgfalt, mit der der alte Lycas in „Mélicerte" seinen jugendlichen Pflegling umgibt, schildert Molières eigene Gefühle. Er nahm sich seines Zöglings weiter an, auch als dieser zu seiner fahrenden Komödiantengesellschaft zurückkehrte, und war glücklich, wenn der Jüngling bei ihm in Auteuil vorsprach. Auch die Freunde suchten ihn dort häufig auf, darunter Boileau, Chapelle und sein zweiter früherer Mitschüler Bernier. Unter Chapelles Leitung soll dort tüchtig gezecht worden sein, nur der Gastgeber selbst, der auf eine strenge Milchdiät angewiesen war, hielt sich von den Gelagen fern. Einmal soll die übermütige Schar sich so stark betrunken haben, daß sie in ihrem heulenden Elend beschloß, sich in dem nahen Flusse zu ertränken. Molière wurde von dem besorgten Diener geweckt und nur mit Mühe gelang es ihm, die Freunde von dem Schritte abzubringen, indem er erklärte, eine so große Tat dürfe nicht in dem Dunkel der Nacht, sondern müsse am hellen Tag mit der gebührenden Feierlichkeit in Szene gesetzt werden. Das leuchtete den berauschten Köpfen ein, sie legten sich zu Bett und am nächsten Morgen waren sie von allen Todesgedanken geheilt. Die Anekdote mag wahr sein, wenigstens hat Boileau später den Vorgang mit seiner Jugend entschuldigt. Noch verschiedene andere Geschichten knüpfen sich an den Aufenthalt in Auteuil, aber selbst wenn sie besser beglaubigt wären, lieferten sie nur wenig für die Charakteristik

des Dichters. Bedeutsamer ist in dieser Beziehung das Verzeichnis der Bücher, die er in seine Einsamkeit mitnahm. Es sind offenbar diejenigen, die er am höchsten schätzte und niemals entbehren mochte. Darunter finden sich in erster Linie die alten Klassiker, von Historikern Plutarch, Diodor, Cäsar und Valerius Maximus, von Dichtern Horaz und Ovid. Der Schüler des Collège-de-Clermont verleugnete seine humanistische Bildung nicht. Eine Reisebeschreibung der Levante steht offenbar mit der Türkenzeremonie des „Bürgerlichen Edelmanns" in Verbindung, und ein physikalisches Buch von Rouhault dürfte eine Zueignung des befreundeten Verfassers sein. Die Philosophie wird durch Montaignes „Essais" vertreten, die auf die Weltanschauung des Dichters und auf seine Art, Menschen zu begreifen und darzustellen, nachhaltigen Einfluß ausübten. Es ist überraschend, daß die Bibel fehlt. In Paris besaß Molière eine illustrierte Ausgabe des heiligen Buches, aber in seiner Einsamkeit bedurfte er ihrer nicht. Offenbar stand er in keinem inneren Verhältnis zu der Schrift. Trotz des Mangels an Kirchenfrömmigkeit entwickelte sich ein reger Verkehr zwischen ihm und dem Pfarrer von Auteuil, obgleich dieser der jansenistischen Richtung zuneigte. Die großherzige Wohltätigkeit des Dichters soll ihm die Freundschaft des Geistlichen eingetragen haben.

Mochte Molières seelische Verstimmung in diesen Jahren noch so drückend sein, auf dem Theater wenigstens verfügte er trotzdem, wenn es sein mußte, über die glücklichste Heiterkeit und tollste Laune. Der ernste „Misanthrop" ist von zwei Possen umrahmt, die zu den ausgelassensten und lustigsten ihrer Art gehören, der „Liebe als Arzt" und dem „Arzt wider Willen", von denen die eine am 15. September 1665, die andere am 6. August des nächsten Jahres zum erstenmal gegeben wurde. Mit ihnen beginnt der Kampf des Dichters gegen die Ärzte, der seine letzten Lebensjahre ausfüllt und im „Eingebildeten Kranken" den Höhepunkt erreicht. Er muß später im Zusammenhang besprochen werden, hier haben wir uns zunächst mit der ästhetischen Würdigung der beiden

Schwänke zu befassen, die so grell gegen den „Menschenfeind" abstechen. Der düstere und verbitterte Zug, der sich im „Tartuffe" zuerst bemerkbar macht und fast alle Komödien höherer Art in den folgenden Jahren beherrscht, verschwindet völlig und macht einer unverwüstlichen Heiterkeit Platz. Es ist, als ob der Dichter nur den Boden der Farce zu betreten brauchte, um all sein Leid zu vergessen und sich neu gestärkt zu erheben. Die derbe, volkstümliche Komik bildete sein Lebenselement, das mütterliche Erdreich, aus dem er seine Kräfte sog.

„Die Liebe als Arzt", L'Amour Médecin, ist für den Hof auf Befehl des Königs verfaßt und war mit den üblichen Tanzeinlagen verbunden, in denen Ludwig sogar selber auftrat. Uns interessiert ausschließlich die Dichtung. Molière erhielt den Auftrag erst fünf Tage vor dem Fest. In der kurzen Zeit mußte das Stück verfaßt, einstudiert und geprobt worden. Viel war da nicht zu machen. Aus dem Schatze seiner Erinnerungen trug der Dichter zusammen, was geeignet schien, die üblichen drei Akte auszufüllen. Wie er selbst in der Vorrede schreibt, verließ er sich mehr auf die Künste seiner Schauspieler und die Musik des Komponisten Lulli als auf sein eigenes Werk. Die Bescheidenheit ist übertrieben. Die Posse ist zwar an Entlehnungen überreich, erhebt sich auch nicht über das Niveau der Farce, aber ihr frischer Humor und ihre scharfe Satire machen sie einer eingehenden Beachtung wert. Der Grundgedanke, daß ein verliebtes Mädchen sich krank stellt, stammt aus einem Lustspiel Lope de Vegas, „der Stahl von Madrid", el acero de Madrid; daß der Liebhaber sich als Arzt verkleidet, war ein beliebtes Motiv der italienischen Stegreifkomödie, das beispielsweise in Flaminio Scalas „Jagd" verwertet ist. Dazu treten Erinnerungen an Rabelais, und den Schluß, daß die angebliche Scheinheirat sich als wirkliche entpuppt, verdankt der Dichter entweder dem „Pédant joué" von Cyrano oder wieder einem Stück Lopes, dem „Raube der Helena". Einzelheiten entnahm Molière auch seiner eigenen Erstlingsposse, dem „fliegenden Arzt", in dem ja auch schon die Heilkunde dazu ver-

wendet wurde, um zwei Verliebte zusammenzubringen. Es ist erstaunlich, wie glücklich es ihm gelang, die verstreuten Bausteine in so kurzer Zeit zu einem Ganzen zu vereinigen.

Sganarelle ist Witwer. Er hatte „nur eine Frau, deren Verlust ihm sehr nahe geht und an die er nicht ohne Tränen denken kann, obgleich er mit ihrem Betragen nicht sehr zufrieden war". Er beweint sie, aber „wenn sie noch lebte, würde er sich noch mit ihr zanken". Von dieser Frau besitzt er eine Tochter Lucinde, die ihm auch Kummer bereitet. Sie ist krank und die Ursache ihres Leidens ist unbekannt. Der Vater ruft Freunde und Verwandte zusammen, um ihm in seiner Verlegenheit einen guten Rat zu geben. Der Goldschmied meint, eine Garnitur Diamanten werde der Patientin helfen und ihre Melancholie beseitigen. „Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse!" erwidert ihm Sganarelle mit einer Redensart, die in Frankreich zum Sprichwort geworden ist. Er durchschaut die eigensüchtige Absicht des Nachbarn, der wie die andern Berater mehr auf den eigenen Nutzen als auf den der Kranken bedacht ist. Jeder preist seine Ware an. Die Dienstmagd Lisette entdeckt ihrem Herren endlich die wirkliche Ursache von Lucindes Krankheit: sie ist in Clitandre verliebt. Nun ist Sganarelle noch weniger zufrieden und statt in die Ehe zu willigen läßt er Ärzte kommen. Sie erscheinen, ihrer vier an der Zahl, aber da sie in einem breit ausgeführten Konzilium sich nicht einigen können, ob ein Brechmittel, ein Aderlaß oder eine Purganz am Platze sei, nimmt Sganarelle Zuflucht zu einem Charlatan, der jedoch auch keine Hilfe weiß. Ein fünfter Äskulapjünger kommt dazu, der zwar seine streitenden Kollegen an ihre Würde mahnt und versöhnt, aber der Patientin auch nicht helfen kann. Endlich naht Clitandre als Arzt verkleidet, will aber nicht durch Aderlässe und Mixturen, sondern durch Talismane und ähnliche wirksame Mittel das Übel beseitigen. Er behauptet, man müsse auf die Manie der Kranken eingehen und ihr eine Trauung vorspiegeln, wobei er selbst die Rolle des Bräutigams übernimmt. Wie es dazu kommt, ist nicht Lucinde, sondern Sganarelle der Betrogene. Der vermeint-

liche Notar war nicht der Famulus des Doktors, sondern ein wirklicher Beamter, der einen in der Posse wenigstens vollgültigen Ehekontrakt dem Brautvater zur Unterschrift vorgelegt hat.

Die Handlung ist nicht sehr originell, und die ältesten Possenspäße müssen herhalten, um ihre nicht übermäßig starke Lustigkeit zu steigern. Die Gestalten des Liebespaares erheben sich kaum über das in einem Schwank Übliche, die Dienerin Lisette ist eine abgeschwächte Wiederholung der derben Dorine im „Tartuffe", nur Sganarelle bildet eine eigenartige gelungene Figur. Wie immer birgt sich unter diesem Namen der selbstsüchtige, beschränkte Spießbürger, der aber innerhalb seiner Sphäre über einen guten Mutterwitz verfügt. In Worten spielt er den liebenden Vater, denkt aber dabei nur an sich und seine eigene Behaglichkeit. „Gibt es wohl", erklärt er (I, 5), „etwas Wahnsinnigeres und Lächerlicheres, als mit großer Anstrengung ein Kapital anzusammeln und eine Tochter mit vieler Mühe und Zärtlichkeit zu erziehen, um beides in die Hände eines Mannes zu legen, der uns gar nichts angeht?" Opfer will er nicht bringen. Handelt es sich um seinen Vorteil, so ist er ganz schlau, aber gerade diese Selbstsucht bewirkt es, daß man ihn leicht übertölpeln kann. Erklärt ihm Clitandre, er könne Lucinde von ihren Heiratsabsichten kurieren, so beißt der Alte sofort auf den Köder an und sitzt in der Falle.

Um das Interesse an dem Stück zu erhöhen, verfährt Molière in derselben Weise wie in seinen ersten jugendlichen Possen, wo er die Komik nicht in der Handlung selbst, nicht in den Charakteren, sondern in dem drastischen Beiwerk suchte. In dem „Arzt wider Willen" tritt die Episode des medizinischen Konziliums derartig in den Vordergrund, daß das Werk kurzweg als „die Ärzte" bezeichnet wurde. Auch bei diesen satirischen Ausfällen lehnte sich der Dichter an einen spanischen Autor an, und zwar an Tirso, den Verfasser des „Don Juan". In einem von dessen religiösen Dramen, der „Rache Tamars", la venganza de Tamar, heißt es in einer Unterhaltung zwischen Amon und Eliasar über die Ärzte:

Eliasar: Zur Ader lassen und zu purgieren sind die Pole ihrer Wissenschaft.

Amon: Und ihr Nutzen.

Eliasar: Gestern versammelten sich im Hause der kranken Deborah sechs Ärzte, um über ihre Krankheit zu beraten und ein wirksames Mittel anzuwenden. Einer Magd kam das Gelüst, an der Tür zu lauschen, und während sie überzeugt war, die Herren würden drinnen über den Zustand der Kranken sprechen, hörte sie plötzlich, wie einer fragte: „Herr Doktor, wie hoch belaufen sich, alles zusammengerechnet, Eure wöchentlichen Einnahmen?“ Die Antwort lautete: „Fünfzig Taler. Ich habe auf diese Weise ein Pachtgut, einen Weinberg von zwanzig Ruten und eine Wiese kaufen können, auf der ich sechs Kühe halte. Aber noch immer schätze ich die geschmackvollen Häuser, die Ew. Ehrwürden besitzen.“ Der andere sagte: „Jawohl, man spricht davon. Ich weiß nicht, wo ich mit dem gewonnenen Geld bleiben soll. Seltsam, daß man uns, ohne daß wir Henker sind, dafür bezahlt, die Menschen umzubringen.“ „Lassen wir das“, warf ein dritter ein, „und sagt mir lieber, wie es heute nacht beim Spiel ergangen ist?“ — „Ich habe verloren, die Chancen sind unbeständig.“ — „Aber besitzen Sie viele Bücher?“ — „Zweihundert Bände, doch, um alles zu sagen, mit vier Fingern Staub darauf, denn sie richten niemals das Wort an mich und ich sehe niemals nach, was in ihnen steht. Gimpelfang und Dummheit liefern uns unsern Unterhalt. . . . Doch nun genug der Worte, kehren wir zu unserer Patientin zurück, die das größte Vertrauen auf unsere Konsultation setzt.“ Sie gingen, und der mit dem ehrwürdigsten Barte erklärte: „Unsere Ansicht geht dahin, daß man ihr das Bein einreibe, vierzehn Schröpfköpfe auf den Rücken setze, ihr drei bis vier Einschnitte mache, ein Pflaster auf das Herz lege und sie mit Orangenblütenwasser salbe; dann mag sie vom Himmel hoffen, daß unsere Konsultation ihr die Gesundheit wieder gebe.“ Man zahlte ihnen zweihundert Realen und nachdem ihre Konferenz diesen Nutzen abgeworfen hatte, zogen sie nach Hause.

Diese Erzählung hat Molière in dramatische Handlung umgesetzt. Die unmittelbare Darstellung verleiht der Satire eine wesentlich größere Schärfe, die sich noch dadurch steigert, daß der Dichter allgemein bekannte Persönlichkeiten anscheinend sogar in einer lebensähnlichen Maske auf die Bühne brachte. Vier von seinen Doktoren sind Hofärzte, der fünfte ist ein Kollege aus der Stadt, der aber häufig in schwierigen Fällen an den Hof berufen wurde. Boileau lieferte die aus dem Griechischen stammenden

Pseudonyme. Des Fonandrès bezeichnet den Menschenschlächter, Tomès den Schneidelustigen, Bahis den Bellenden, weil das Original sich beim Sprechen überstürzte, Macroton den Langtönenden, weil er in abgewogenen, gewichtigen Worten seine Meinung zu äußern pflegte, Philerin endlich den Streitliebenden, obgleich er in dem Stücke gerade zum Frieden mahnt. Ihre Beratung ist von überwältigender Komik. Sie reden wie in dem spanischen Vorbild von allem möglichen, von ihren Pferden, Maultieren, ihrer guten Praxis und den schwebenden medizinischen Streitfragen, nur nicht von der Patientin. Als sie zur Sache kommen, liegen sie sich sofort in den Haaren. Jeder rühmt die Trefflichkeit seiner Heilmethode, obgleich sie die des andern an Sinn- und Zwecklosigkeit womöglich noch übertrifft. Was dem ersten gut dünkt, verwirft der nächste als Mord. Alle sind gewissenlose Betrüger, die nur ihren Vorteil im Auge haben. Sie verständigen sich durch einen Vergleich, daß der vorliegende Fall durch ein Brechmittel behandelt werden soll, dafür aber der nächste Kranke, gleichgültig was seine Krankheit sein mag, dem Aderlaß verfällt. Lisette hat diesen Heilkünstlern gegenüber mit ihrem Spott (III, 2) Recht:

Lisette: Wie, meine Herren, Ihr steht hier zusammen und denkt nicht daran, den Schimpf zu rächen, der jetzt eben der Arzneiwissenschaft angetan ist?

Tomès: Wieso? Was ist geschehen?

Lisette: Ein frecher Bube hat die Unverschämtheit gehabt, Euch ins Handwerk zu pfuschen und ohne ein Rezept von Euch einen Menschen mit einem gewöhnlichen Degenstich durch den Leib zu ermorden.

Tomès: Hört, Jungfer Spötterin, Ihr werdet uns auch noch in die Hände fallen.

Lisette: Wenn ich mich je an Euch wende, so erlaub ich Euch, mich umzubringen.

Die Ärzte sind privilegierte Mörder, die selber an ihre Afterweisheit nicht glauben, und wie Dorine im „Tartuffe“, so ist auch hier die zungengewandte Dienstmagd, das einfache, unverfälschte Naturkind, instinktiv die ärgste Feindin des gemachten Wesens

und der Heuchelei, die sich hinter den tönenden Redensarten verbergen.

Durch die Ähnlichkeit des Titels und noch mehr durch die Gleichheit der Anlage und des Grundgedankens steht der „Arzt wider Willen“ in enger Beziehung zu der vorigen Posse. Molière verfaßte ihn für die Stadt, zwar nicht, wie Grimarest behauptet, um seinem durchgefallenen „Misanthrop“ auf die Beine zu helfen, aber doch wohl in erster Linie aus Rücksicht auf das Theater. Nachdem zwei Stücke unterdrückt waren und das dritte trotz der lobenden Kritik nur einen halben Erfolg erzielt hatte, brauchte das Palais-Royal dringend etwas Zugkräftiges. Der Dichter mußte Rat schaffen und in aller Eile verfaßte er den dreiaktigen Schwank in Prosa. Die Schnelligkeit kam in diesem Fall dem Stück zugute, es macht den Eindruck, als sei es in einem Zuge niedergeschrieben, die Eingebung einer einmaligen glücklichen Stimmung. So hinreißend ist die Heiterkeit, so fröhlich der Humor und so trefflich sind die einzelnen Gestalten.

Sganarelle geht diesmal selber unter die Mediziner. Er besitzt die nötige Vorbildung dazu, denn er hat es bis zur Sexta gebracht, war Gehilfe bei einem Arzt, kennt ein paar lateinische Brocken und weiß sogar, was Hippokrates in dem „Kapitel über die Hüte“ und der „große“ Aristoteles, der noch eine Handbreit größer als Sganarelle selber ist, über die Stummheit sagt. Sonst ist der stolze Gelehrte allerdings nur ein armer Reisigbinder mit einer starken Neigung zum Trunk und zu drallen, rundlichen Weibchen. Seine Frau Martine liebt diesen Lebenswandel nicht und macht ihm Vorwürfe, die ihr eine gründliche Tracht Prügel eintragen. „Sie will es nicht anders.“ Geprügelt wird überhaupt in dem Schwank wie bei Shakespeare und in der commedia dell' arte, die bei jedem Stück als wichtigstes Requisit den „bastone da bastonare“ angibt. Prügel auf anderer Leute Rücken sind ja auch äußerst spaßhaft. Aber Martine will sich rächen und kommt dabei auf einen gescheiten Einfall. Zwei fremde Männer erscheinen auf der Suche nach einem Arzt. Ihr Mann, sagt sie, ist

der berühmteste Heilkünstler auf der Welt. Er hat schon einmal eine Frau von den Toten auferweckt und ein lahmes Kind zum Gehen gebracht. Aber er will's nicht zugeben, nur durch Prügel bringt man ihn so weit, daß er seine erstaunlichen Kuren vornimmt. An Prügeln lassen die beiden es bei allem Respekt vor dem großen Wunderdoktor nicht fehlen, und der Knüppel promoviert Sganarelle zum Arzt, zu einem Arzt, „an dem man Spaß hat". So spricht einer der Fremden und fügt hinzu: „Ich glaube, er wird einschlagen, es ist ein toller Kerl." Man hat diesen Worten einen verallgemeinernden Sinn untergelegt, Molière selbst soll sich damit an das Publikum wenden: Ich muß euch einen Narren vorsetzen, meinen „Misanthrop" habt ihr nicht gewollt! Die Bedeutung ist nicht ausgeschlossen, aber selbst wenn sie vorliegen sollte, so enthält die Bemerkung hier nur einen guten Witz, nicht den verzweifelten Aufschrei des gekränkten Genius, den man darin hat finden wollen. Der Dichter selbst empfand so viel Freude an seinem ausgelassenen Schwank, daß er gewiß keine Herabwürdigung seines Talentes darin sah, wenn er nach den großen Komödien eine lustige Posse schrieb. Und Sganarelle schlägt ein. Die Tochter des Herrn Géronte, die wie in der „Liebe als Arzt" den Namen Lucinde trägt, ist stumm geworden. Woher das kommt? Sganarelle ist nicht verlegen. Sie hat die Sprache verloren. Und die Ursache davon? Sie kann eben nicht sprechen. Wüßte der beste Arzt mehr zu sagen? Und ein trefflicheres Heilmittel anzugeben? Sie soll in Wein getauchtes Brot essen. Gibt man das nicht den Papageien, die sprechen lernen sollen? Dabei hat Sganarelle noch Zeit, die stramme Amme zu umarmen und eine neue lateinische Sprache zu erfinden. Cabriciam arci thuram! Er imponiert durch gelehrte Kenntnisse wie ein richtiger Arzt und steckt so gut wie ein solcher das Geld Gérontes ein. Von Leander, den Lucinde liebt, erfährt er, daß die Patientin sich nur stumm stellt, um einer verhaßten, ihr vom Vater aufgedrängten Heirat zu entgehen. Ein Trinkgeld macht den Arzt zum willigen Diener des Liebhabers, der sich seinerseits in einen Apotheker und Gehilfen des

weltberühmten Doktors verwandelt, zu dem die Kranken von allen Seiten strömen. Auch Lucinde erhält die Sprache wieder, und zwar so gründlich, daß der Vater wünscht, der Helfer soll sie wieder stumm machen. Doch das geht über Sganarelles Kräfte, er kann höchstens dem Alten das Gehör nehmen. Unter der Maske des Apothekers entführt Leander die Geliebte. Der verkleidete Arzt soll für seine Beihilfe gehängt werden, doch da der Liebhaber zur rechten Zeit einen reichen Onkel beerbt, so ist kein Schaden angerichtet und allen kann verziehen werden, selbst Sganarelle. Sogar mit seiner Frau söhnt er sich aus, die gekommen war, ihren Ehemann am Galgen zu sehen.

Diese Handlung beruht auf keiner neuen Erfindung. Unter den jugendlichen Farcen, die Molière auf seinen Wanderfahrten verfaßt und gespielt haben soll, wird ein „Reisigbinder", ein Fagotier oder Fagoteux erwähnt, und da dieser auch als „gezwungener Arzt", als Médecin forcé, bezeichnet wird, so ist anzunehmen, daß er die Keime des „Arztes wider Willen" enthielt, wie „die Eifersucht des Beschmierten" die des „George Dandin". Das ältere Stück blieb bis zum Jahr 1664 auf dem Repertoire, dann verschwand es, weil es sich neben der verbesserten und erweiterten Fassung nicht halten konnte. Der Stoff selbst, der durch Entlehnungen aus dem „Fliegenden Arzt", aus Rabelais und vielleicht aus der schon erwähnten Komödie Lope de Vegas, „el acero de Madrid", bereichert wurde, blickt auf eine noch längere Vergangenheit zurück. Er stammt aus einem alten französischen Fabliau, „le Vilain Mire", der Bauer als Arzt. Auch dort wird der Bauer, der seine Frau täglich mißhandelt, um ihr den Gedanken an eine eheliche Untreue auszutreiben, durch Prügel in einen Mediziner verwandelt. An den Hof des Königs berufen soll er dessen Tochter retten, die an einer verschluckten Gräte erstickt. Das Werk gelingt dadurch, daß er sie zum Lachen bringt, und nun steht er als berühmter Arzt da, der noch andere Kuren vollbringt. Wo Molière die alte Erzählung vorfand, läßt sich nicht sagen. Der Originaltext blieb ihm sicher unzugänglich, aber

vielleicht war die Idee längst Gemeingut der französischen und italienischen Possenliteratur geworden. Einen ähnlichen Vorfall, der sich am Hofe des Zaren Boris Godunow zugetragen haben soll, berichtet der Reisende Adam Olearius in einer Beschreibung Rußlands und Persiens, die 1656 und 1659 in das Französische übertragen wurde. Es ist wahrscheinlich, daß dieses damals viel gelesene Buch unserem Dichter vor die Augen kam und ihm die Veranlassung bot, auf den alten, schon in dem „Fagotier" behandelten Stoff nochmals zurückzugreifen. Mit glücklichem Instinkt verlegte er die Handlung aus der Sphäre der Könige in die kleinbürgerliche Gesellschaft. Wie im „Don Juan" läßt er die gewöhnlichen Leute Dialekt reden und den Schauplatz wechseln, so oft es ihm paßt. Die derben Gestalten des Sganarelle und Lucas, der Martine und Jacqueline sind von köstlichster Lebenswahrheit, mit der feinsten Beobachtung gezeichnet und zu der glücklichsten Komik entwickelt. Gibt es etwas Echteres als die Frau, die ihrem Ehemann die stärksten Schimpfworte an den Kopf wirft und von ihm auf das roheste mißhandelt wird, aber in dem Augenblick, wo ein Fremder sich ihrer annimmt, ausruft: „Wenn ich mich aber schlagen lassen will?" Da ist das Ehepaar mit einem Schlage einig, und Martines Zorn richtet sich nicht gegen Sganarelle, sondern gegen den Fremden, den zufälligen Zeugen ihrer Prügel. Wie trefflich ist die Jacqueline, die ihren Mann betrügen würde, wenn sie nur dessen Interesse im Auge hätte! Oder gar die Abschiedszene zwischen Sganarelle und seiner untröstlichen Gattin (III, 9):

Martine: Ach, du mein lieber Mann, ist es gewiß wahr, daß sie dich hängen wollen?

Sganarelle: Wie du siehst. Ach!

Martine: Mußt du wirklich vor so viel Leuten in den Tod gehen?

Sganarelle: Ja, wie soll ich's ändern?

Martine: Hättest du wenigstens unser Holz fertig gehauen, so wäre es doch ein kleiner Trost.

Sganarelle: Geh, Frau, du zerreißt mir das Herz.

Martine: Nein, ich bleibe da und spreche dir Mut zu. Ich verlasse dich nicht, als bis ich dich habe hängen sehen.

Man lacht darüber, aber die Sprache des Volkes, seine Unfähigkeit, den richtigen Ausdruck für seine Gefühle zu finden, kann nicht vollendeter dargestellt werden. Auch von der Sprichwörterweisheit, diesem eigensten Besitz der niederen Klassen, macht Molière ausgiebigen Gebrauch, wie er überhaupt alle in der Farce geläufigen Tricks aufbietet, um den „Arzt wider Willen" möglichst ausgelassen zu gestalten. Es ist anzunehmen, daß die Komödie wie noch heute so auch damals schallendes Gelächter hervorrief, doch im einzelnen läßt sich der Erfolg schwer nachweisen, da sie stets an zweiter Stelle in Verbindung mit einem größeren Werk gegeben wurde. Doch an ihrer Zugkraft kann kein Zweifel bestehen. Sie übertraf darin „die Liebe als Arzt", die es merkwürdigerweise nur auf eine geringe Zahl von Vorstellungen brachte und in späteren Jahren nur selten wiederholt wurde. In beiden Stücken spielte Molière die Rolle des Sganarelle, war also wie immer die Stütze der Aufführung. Beide Werke erschienen auch kurz nach ihrem Erscheinen auf der Bühne im Druck, das ältere 1666, das jüngere im Jahre darauf.

Im Januar 1667 wurden in Versailles wieder großartige Festlichkeiten veranstaltet, das sogenannte Ballett der Musen. Es wurde schon erwähnt, daß unser Dichter dafür die fragmentarische „Mélicerte" und eine „Pastorale comique" lieferte. Dazu gesellte sich als drittes Stück „Der Sizilianer oder die Liebe als Maler", le Sicilien ou l' Amour Peintre, eine Ballettkomödie in einem Akt von ganz besonderer Eigenart. Kein Sganarelle tritt auf. Wir befinden uns nicht mehr in Frankreich, sondern außerhalb der alltäglichen Wirklichkeit, in einem fernen Lande, in Sizilien, der Heimat der Romantik, der Gesänge und Tänze, der nächtlichen Serenaden und Entführungen. Dort gibt es griechische Sklavinnen, natürlich von so berückender Schönheit, daß, wer sie sieht, sich verlieben muß, dort türkische Diener, die noch durchtriebener als die Scapins und Mascarilles sind, und dort fehlt

es nicht an Liebhabern. Sind sie in Frankreich schon eifersüchtig, wie viel mehr in Sizilien! „Ungeheuer, die alle Welt verabscheut." Das sind die alten, wohlbekannten Elemente, aus denen Italiener und Franzosen nach plautinischem Muster schon unzählige Possen und Komödien zusammengefügt hatten, nur in das Exotische gesteigert. Die Fabel bietet denn auch nichts Besonderes. Don Pedro ist der Besitzer der schönen Sklavin Isidore, die wie immer von ihrem rechtmäßigen Herrn nichts wissen will, dagegen ein Auge auf Adraste, einen französischen Edelmann, geworfen hat. Selbstverständlich erwidert er die Neigung, und es handelt sich darum, das liebende Paar zusammenzubringen. Die Malerei dient zur Erfüllung der Aufgabe, wie in den vorigen Schwänken die Medizin. Galt es dort, einen alten Vater zu hintergehen, so muß im „Sizilianer" ein eifersüchtiger Liebhaber getäuscht werden. Adraste und sein Diener Hali sind die richtigen Leute dazu. Zuerst bringen sie der Schönen eine Serenade, dann schleicht der Sklave als Musiker verkleidet sich bei Don Pedro ein, und wenn er auch an die Luft gesetzt wird, so hat er doch sein Ziel erreicht und Isidore von den Absichten seines Herrn unterrichtet. Don Pedro möchte ein Bild seiner Sklavin besitzen. Glücklicherweise kann Adraste malen und als Stellvertreter des eigentlichen Porträtisten kommt er mit der Geliebten in Berührung. Hali sekundiert ihm und lenkt Don Pedros Aufmerksamkeit ab, so daß die Liebenden den Plan einer Entführung aussinnen können. Diese wird in der Weise in Szene gesetzt, daß eine andere, angeblich von Adraste verfolgte Frau sich in das Haus des Don Pedro flüchtet, unter deren Schleier Isidore ihren Tyrann verläßt und zu dem Geliebten eilt. Die Klagen, die der betrogene Don Pedro bei einem Senator der Stadt erhebt, bleiben erfolglos. Der Beamte hat keine Zeit für ihn, da er gerade eine Maskerade veranstalten muß. Wir sind eben in Sizilien.

Molière hat es verstanden, über die im Sinne der damaligen Komödie banale Intrige, deren Lösung an den Abschluß der „Männerschule" erinnert, einen Hauch von Romantik und ein

zartes Lokalkolorit zu verbreiten, die dem Stückchen eine gefällige Eigenart aufdrücken. Der heiße Pulsschlag des Südens schlägt darin, der die Herzen rascher entflammt und die Leidenschaften glühender auflodern läßt. In dem Stimmungszauber liegt der Wert des „Sizilianers", der durch die originelle Sprache der Dichtung noch gehoben wird. Sie ist ein Mittelding zwischen Poesie und Prosa, eine rythmisch abgeteilte Redeweise, die sich ohne Schwierigkeiten in ungereimte Verse verschiedener Länge übertragen läßt. Baudissin hat das Stück in fünffüßigen Jamben wiedergegeben, doch das Maß ist zu schwer und kann der graziösen französischen Form nicht gerecht werden. Wenn es ein Vers sein soll, so mußte er zu den romantischen spanischen Trochäen greifen. Eine Quelle, aus der Molière seinen Stoff bezog, ist nicht ermittelt. Calderons Komödie „der Verborgene und die Verkappte", el Escondido y la Tapada, besitzt manche Ähnlichkeit mit dem „Sizilianer", jedoch nur in untergeordneten Punkten. Einzelheiten legen aber den Schluß nahe, daß der Dichter nach einer Vorlage arbeitete, die in Sizilien besser als er selbst bewandert war. Daneben brachte ihn wohl die Freundschaft mit Mignard darauf, die Malerei zur Lösung der Intrige zu verwerten, und diesem Freunde verdankt Molière wohl auch die Kenntnisse, die er von der darstellenden Kunst besitzt.

Bei Hof hatte das kleine Werk Glück, der König sah es sich sogar dreimal in einer Woche an. Trotzdem ließ der Verfasser fünf Monate verstreichen, ehe er es auf die städtische Bühne brachte. Er erkannte wohl, daß die Dichtung zu fein für die Massenakustik des gewöhnlichen Theaters war, und hatte sich darin, als er endlich, wohl durch Mangel an Stücken bewogen, den Schritt wagte, nicht verrechnet. Der Reimchronist Robinet zollte dem „Sizilianer" zwar hohes Lob, aber schon am dritten Tag fiel die Kasse auf fünfundneunzig Livres, beinahe die schlechteste Einnahme, die je dagewesen war. Der Mißerfolg ist nicht nur auf die allerdings recht unerfreuliche Tragödie „Attila" von Corneille zu schieben, die der Komödie vorausging, denn auch im

Bunde mit der beliebteren „Rodogune" war ihr das Geschick nicht günstiger. In der damaligen Lage des Palais-Royal bedeutete selbst das Versagen dieser Kleinigkeit einen schweren Schlag. Zwei unterdrückte Dramen und zwei halbe Erfolge, das war die Ausbeute von Molières Schaffen während der letzten drei Jahre. Es ist anzunehmen, daß zum Teil wenigstens dieser Mangel an zugkräftigen Stücken die Ursache bildete, die den Dichter zwei Monate nach dem Fehlschlag des „Sizilianers" zu dem verzweifelten Entschluß trieb, den „Tartuffe" ohne eine offizielle Erlaubnis auf den Spielplan zu setzen.

Elftes Kapitel

Molière als Künstler und Mensch

Wir haben das Schaffen des Dichters bis zu seinem Höhepunkt begleitet. „Tartuffe", „Don Juan" und der „Misanthrop" sind seine Meisterwerke, denen die spätere Zeit nichts Ebenbürtiges gegenüberstellen kann, höchstens die „Gelehrten Frauen", die dieses Dreigestirn in technischer Beziehung übertreffen, wenn sie es auch an Gehalt nicht erreichen. Es ist der Moment, den Fluß der Erzählung zu unterbrechen und den Versuch zu machen, Molière persönlich näher zu treten, d. h. die Eigenart und die Grundlagen seiner Kunst zu erkennen.

Die Renaissance suchte etwas in der Schnelligkeit der Produktion. Wie man Shakespeare anstaunte, weil er die „lustigen Weiber" in vierzehn Tagen zustande brachte, so bemerkt auch Molière mit Stolz, daß er für die „Lästigen" nur zwei Wochen, für die „Liebe als Arzt" sogar nur fünf Tage gebraucht habe. Und dennoch behauptet Grimarest, kein Mensch auf Erden habe mit solchen Schwierigkeiten gearbeitet wie unser Dichter. Man kann die Angabe wie so manche andere dieses Biographen nicht ohne weiteres in das Reich der Fabel verbannen; Baron war sein Gewährsmann, der mit dem großen Komiker zeitweilig in einem Hause wohnte und sich gewiß in späteren Jahren noch deutlich erinnerte, wie sein gütiger Pflegevater oft Verse murmelnd, mit der Feder in der Hand nervös im Zimmer auf- und ablief. In Widerspruch damit steht allerdings die Huldigung, die Boileau dem Freunde Molière darbrachte:

> Erlesner, hoher Geist, ergiebiges Talent,
> das Mühe nicht noch Qual bei seiner Arbeit kennt.

Mit ihm stimmt Chappuzeau überein, der auch weiß, daß der Dichter viele von seinen Stücken, und zwar recht erfolgreiche, in wenigen Tagen hingeworfen habe, eine Angabe, die wie schon erwähnt durch die Vorreden der „Lästigen“, der „Liebe als Arzt“ und anderer Werke über allen Zweifel erhoben wird. Zwischen Boileau und Grimarest besteht anscheinend ein unversöhnbarer Widerspruch. Es wäre möglich, ihn dadurch zu erklären, daß Baron dem Dichter erst in den letzten Lebensjahren nahestand und daß der Kränkelnde damals nicht mehr über die alte Frische verfügte. Jedoch noch 1668 produzierte er drei große Stücke, „Amphitryon“, „George Dandin“ und den „Geizhals“, und ebenso fallen in das Jahr 1671 „Psyche“, „Scapins Streiche“ und die „Gräfin d'Escarbagnas“, so daß äußerlich wenigstens von einer Abnahme der Schaffenskraft nicht die Rede sein kann. Eine andere Erklärung der entgegenstehenden Angaben bietet sich. In seiner zweiten Satire von 1664 spricht Boileau nur von der eigentlichen Ausführung, in humoristischer Weise sogar nur von der Leichtigkeit des Freundes, Verse und Reime zu finden. Der eigentliche Plan, d. h. die Komposition eines Dramas, kann ihm trotzdem Schwierigkeiten bereitet haben. Und offenbar ging dieser Teil der Arbeit bei Molière langsam vonstatten. Ihm fehlte die rasche Erfindungsgabe, die den phantasievollen Spaniern in so hohem Maße eigen ist. Am „Tartuffe“ arbeitete er schon im Sommer 1663, wenigstens läßt die Bemerkung in der Widmung der „Kritik der Frauenschule“, daß wahre Frömmigkeit mit ehrbaren Belustigungen sich wohl vertrage, diesen Schluß zu, und erst nach einem Dreivierteljahr waren die ersten drei Akte des Dramas vollendet, während die beiden letzten nochmals einen Zeitraum von sechs Monaten erforderten. Der „Misanthrop“ wurde nach einer gutbeglaubigten Nachricht schon 1664 in Angriff genommen, also zwei Jahre ehe er zur Aufführung gelangte, und die „Gelehrten Frauen“ nahmen nach de Visé die doppelte Frist in Anspruch. Das ist ein langsamer Fortschritt und beweist, daß der Entwurf eines Stückes Molière schwer von der Hand ging. Stand aber

der Plan einmal fest, so konnte auch er wie Racine sagen: Mein Drama ist fertig. Die Ausführung bot keine Schwierigkeiten mehr. Aus diesem Grunde vermochte er auch anspruchslosere Werke, besonders die Possen, die keine besondere Erfindung benötigten, sondern mit dem aus der Rüstkammer der Italiener entlehnten Material aufgebaut wurden, in wenigen Tagen hinzuwerfen. Der genaue Plan brachte es mit sich, daß der einmal niedergeschriebene Wortlaut auch unveränderlich feststand. Zwar berichtet Boileau in derselben Satire, daß Molière seinen eigenen hohen Ansprüchen niemals Genüge tun konnte, aber ein einmal abgeschlossenes Werk rührte der Dichter, wie aus einer Unterhaltung seines kritischen Freundes mit Brossette hervorgeht, niemals wieder an. Nur von dem Jugendwerk der „Preziösen" wissen wir, daß es zwischen der ersten und zweiten Aufführung einer Umarbeitung unterworfen wurde, und ebenso vom „Tartuffe". Doch in diesem Fall erfolgten die Änderungen aus politischer Notwendigkeit, während die aus ästhetischen Gründen wünschenswerte Umgestaltung des Schlusses wohl geplant, aber nicht ausgeführt wurde, weil dem Dichter die Rückkehr zu dem alten Werke offenbar widerstrebte.

Die Schwerfälligkeit oder die Unselbständigkeit der Molièreschen Erfindung zeigt sich selbst in den Komödien höheren Stiles. Auch in ihnen arbeitet er, sobald er in Verlegenheit gerät, mit den Mitteln der alten Farce. Im vierten Akt des „Misanthrop" will er, um die Katastrophe hinauszuschieben, Alceste von der Szene entfernen. Ein Diener tritt ein in der Absicht, ihm einen äußerst wichtigen Brief zu überbringen. Der Herr hat die größte Eile; der Lakai durchwühlt alle Taschen, kann das Schreiben aber nicht finden. Er hat es vergessen, der Menschenfeind muß also schleunigst nach Hause gehen. Der Zweck, ein plausibler Vorwand für das Verschwinden des Helden, ist erreicht. Das Publikum lacht, und wer denkt daran, daß der derbe Scherz stilwidrig ist, daß er nur äußerlich eine erforderliche innere Motivierung ersetzt? Besonders in den Abschlüssen sind solche Scheinmanöver häufig. Agnes ist rettungslos in der Hand Arnolphes. Molière weiß

sich zu helfen und läßt den verschollenen Vater im Augenblick der höchsten Not aus Amerika heimkommen. Alles ist in Ordnung. Im „Geizigen" verfährt er genau so. Anselme taucht aus der Versenkung empor und zerhaut den Knoten, den der Dichter nicht lösen kann. Man hat diese Ausgänge mit bühnentechnischen Gründen verteidigt. Die Konflikte sollen zu tief sein, als daß es überhaupt eine Lösung für sie gebe, und nur aus Rücksicht auf das Theater werde die Handlung zu einem guten Ende gebracht. Dies mag für den „Tartuffe" stimmen, für die andern Werke nicht. Die berüchtigten „denouements postiches" sind ein Beweis schwerfälliger Komposition, zugleich ein Zeichen der geringen Sorge, die der Dichter auf die Handlung verwendete. In schwierigen Lagen hilft er sich lieber mit den alten, aber bewährten Mitteln der Italiener, als daß er neue Bahnen zu betreten wagt. Selbst vor Wiederholungen scheut er dabei nicht zurück. Ein verliebtes junges Mädchen, das sich krank stellt, kommt bei ihm nicht weniger als dreimal vor, auf einer Verkleidung des Liebhabers beruhen fast alle seine leichteren Schwänke, und der Liebeszwist des Jugendwerkes kehrt im „Tartuffe" und „Bürgerlichen Edelmann" wieder. Dreimal erhält ferner ein Mensch Schläge, die für einen andern bestimmt sind; siebenmal stellt sich eine Person, wie Schneegans bemerkt, so, als sehe sie eine andere auf der Szene anwesende nicht, und spricht vor sich hin, und nicht weniger als vierzehnmal wiederholt sich das Motiv, daß jemand eine Sache nicht verstehen will, obgleich sie ihm in die Ohren geschrieen wird. Keiner von diesen Scherzen ist neu, aber ihre Wirkung auf die Lachmuskeln war unfehlbar, und der Dichter besaß ja nach seiner eigenen Erklärung angeblich keinen höheren Ehrgeiz, als brave Leute zu belustigen.

Es ist erstaunlich, in wie späten Jahren Molières dichterische Begabung zum Durchbruch kam. Wenn wir die undatierten, unselbständigen und in ihrer Autorschaft nicht einmal sicher beglaubigten kleinen Jugendschwänke außer acht lassen, so ist der „Étourdi" sein erstes Werk, und damals zählte der Verfasser

bereits mehr als dreißig Jahre. Und selbst diesem Drama fehlen die eigentlichen jugendlichen Züge, es ist kein Gemisch von äußerer Unfertigkeit und innerer Genialität wie Goethes „Götz“, Schillers „Räuber“ oder Shakespeares „Heinrich VI“, bei denen der Inhalt die Form überwiegt und das überquellende Seelenleben der Schöpfer sich nur knirschend in den Zwang des Theaterstückes fügt. Bei Molière liegt es gerade umgekehrt. Das Beste und Eigenste dieses Erstlingswerkes besteht in der Form, während der Gehalt auf Nachahmung beruht. Drei Gründe sind für die andersgeartete Entwickelung des großen Franzosen maßgebend: als erster das Wesen seiner Kunst.

Objektivität ist der Grundzug der Komödie, Subjektivität der des jugendlichen Mannes. Wer die Zwiespältigkeiten des Lebens durch den Humor auflösen will, muß sich über sie erheben, und dazu gehören eine größere Reife und Erfahrung, als gegen die feindlichen Gewalten des Daseins mit dem Überschwang eines begeisterten Herzens anzukämpfen. Nicht daß es deshalb leichter sei, ein Trauerspiel zu schreiben als ein Lustspiel, wie Molière wohl mehr aus polemischer Absicht als aus Überzeugung in der „Kritik der Frauenschule“ behauptet, aber die tragischen Empfindungen liegen der Jugend näher, während ihr die Voraussetzungen der Komödie, der Humor, die Beobachtung der realen Welt und die vertiefte Menschenkenntnis fehlen. Molière zählte sechsunddreißig Jahre, als er die „Preziösen“ schrieb, er war in das fünfte Jahrzehnt eingetreten, als er in der „Frauenschule“ seine Eigenart fand, ein Alter, in dem Racine längst die „Andromache“, Goethe die „Iphigenie“ und Shakespeare den „Hamlet“ verfaßt hatte. Jedoch dem französischen Dramatiker stellten sich auch größere Hemmnisse in den Weg als allen diesen Dichtern. Sie konnten in dem Fahrwasser ihrer Vorgänger weitersegeln, das fortsetzen, was jene begonnen hatten; Molière mußte sich den Kurs selber suchen. Durch das Gestrüpp der italienischen Intrigen und der spanischen chevaleresken Romantik galt es eine Bahn zu legen. Vor zweitausend Jahren hatte Menander die Komödie aus

dem ihn umgebenden Leben heraus geschaffen, und in den von ihm gewiesenen Gleisen blieb sie stecken. Plautus, Terenz, Ariost und die italienischen Komiker sind nur Nachahmer. Aus den Quadern des großen Atheners und seiner Nachfolger hauen sie ihre Steinchen, sie variieren, permutieren, potenzieren deren Kunst, aber dem Leben ihrer eignen Zeit stehen sie fremd gegenüber, als Fortsetzer einer Tradition, nicht als Schöpfer. Es war Molière vorbehalten, die Komödie an Haupt und Gliedern zu erneuern, sie mit dem modernen Leben, d. h. dem aufstrebenden Bürgerstand in Verbindung zu setzen und aus eigner Beobachtung heraus zu schaffen. Daß er dabei die Fabeln der Vergangenheit benutzte, ist gleichgültig, denn nicht in der Führung einer Intrige, sondern in der Darstellung der Menschen beruht die Kunst des Dichters. Er goß neuen Wein in die alten Schläuche. „Lernt die Stadt und den Hof kennen, bevor ihr schreibt", ruft Boileau den Schriftstellern seiner Zeit zu. Molière kannte beide, er sah den Menschen seines Jahrhunderts und damit den Menschen überhaupt bis in die tiefsten Winkel des Herzens. Aber zu diesem Ziel verhalf ihm nur eine ausgiebige, langjährige Beobachtung. Als reifer Mann kehrte er von seinen Wanderfahrten nach Paris zurück, aber nur ein solcher vermochte es, seine auf tiefster Menschenkenntnis beruhenden Komödien zu schreiben.

Molière mußte sich langsam vom Schauspieler zum Dichter durcharbeiten. Die Bühne bildet die beste Schule für den dramatischen Künstler, sie unterdrückt die Subjektivität, die Neigung, nur sich selbst und seine eigene Empfindungswelt darzustellen und drängt zu einer Beobachtung der Gesamtwirkung. Wenn uns ein wirkliches deutsches Drama fehlt, so liegt es zum Teil daran, daß der große Dichter-Schauspieler uns nicht beschieden war. Goethe und Schiller besaßen ein bedeutendes Interesse für das Theater, aber nicht sie durchliefen die Schule der Bühne, sondern umgekehrt die darstellenden Künstler die der Dichter. Shakespeare und Molière waren in erster Linie Schauspieler und erst als ihnen das Wesen des Theaters in Fleisch und Blut übergegangen war,

wagten sie sich an ein poetisches Schaffen. Natürlich in reiferen Jahren als die deutschen Dichter, dafür aber auch von den Erfordernissen der Szene ganz anders durchdrungen als diese. Die gesteigerte Subjektivität beeinträchtigt das Kunstwerk. Shakespeare ist nur im „Timon" undramatisch, wo er dem eignen Haß die Zügel läßt, und ebenso schädigt Molière im „Misanthrop" die dramatische Gesamtwirkung, weil er sich zu stark mit seiner eignen Person und seinen eignen Leiden in den Vordergrund stellt, Fehler, die sonst der mit der Bühne vertraute Schauspieler vermeidet. Neben den Vorzügen bietet aber die Entwickelung vom Darsteller zum schaffenden Dramatiker auch Nachteile. Sie bestehen in einer gewissen Oberflächlichkeit, die sich mit dem Beifall des Augenblickes begnügt. Der Dichter muß erst den Schauspieler überwinden, dessen Routine nicht mehr als Zweck, sondern als Mittel betrachten, ehe er etwas Bedeutendes leisten kann. Wenn Molière häufig, selbst in seinen besten Werken innere Motivierungen durch äußerliche Vorgänge ersetzt, so ist dieser Mangel auf Rechnung des Komödianten zu setzen, der nur das Theater, nicht die Dichtung im Auge behält. Läuft der bühnenfremde Verfasser Gefahr, zu viel von seiner Innerlichkeit in ein Drama zu legen, so der Schauspieler, der Äußerlichkeit zu stark zu huldigen und nur „Theater" zu geben. Vielleicht war es ein Glück für Molière, daß er neben seinen höheren Komödien die Schwänke für den Hof schrieb, denn in den einen fand der Dichter, in den andern der Schauspieler die geeignete Form sich zu betätigen.

Der dritte Grund für den späten Beginn von Molières Schaffen liegt in seiner Stellung zur Theorie. Shakespeare verfaßte seine ersten Werke ohne eine Ahnung von der Ungeheuerlichkeit des Wagnisses, er ahmte nach, was er den andern absah, in dem instinktiven Gefühle, daß er es ebensogut, vielleicht sogar besser als sie machen werde. Molière dagegen war der hochgebildete Sohn einer reifen Zeit, der nicht mit der gleichen Naivität an die Arbeit gehen konnte. Er mußte sich mit dem Maß seiner eignen Kenntnisse und den ästhetischen Forderungen des Tages

auseinandersetzen, ehe er praktisch tätig wurde. Statt Erleichterungen bildeten sie Hemmnisse für ihn. Es ist bezeichnend für die französische Literatur, daß ihre Blüte im Gegensatz zu der aller anderen Völker erst nach Gründung der Akademie fällt, daß die Theorie der Praxis vorausgeht. Es entspricht aber dem Wesen der Nation, die gemäß ihrer Begabung in der Dichtung zunächst logische Klarheit und Vernunft sucht. Sobald daher das Drama über die grobschlächtigen Machwerke Alexander Hardys herauskam, begannen die theoretischen Erörterungen. Der Streit um den „Cid" beschäftigte alle Gemüter, und schon damals gab Richelieu dem von ihm begünstigten Aubignac den Auftrag, eine Poetik auszuarbeiten. Die berühmten aristotelischen Einheiten tauchen auf, die durchaus nicht aus der Willkür des allmächtigen Kardinals und seiner Leute, sondern aus der nationalen Denkweise hervorgingen. Noch heute liegen sie den Franzosen im Blut, wenn sie auch längst ihre kanonische Geltung eingebüßt haben, und die Freiheit Shakespeares wird bei unseren Nachbarn noch immer als unbehagliche Störung empfunden. Die Dramatiker des siebenzehnten Jahrhunderts standen prinzipiell den Regeln zweifelnd gegenüber. Racine erklärt, die wichtigste Regel, neben der alle anderen bedeutungslos sind, sei zu rühren und zu gefallen, und Molière stimmte in der „Kritik der Frauenschule" mit ihm überein: „Ihr seid kuriose Leute mit euern Regeln, mit denen ihr den Unwissenden imponiert. Wer euch hört, der sollte glauben, diese Regeln wären das unergründlichste Mysterium; und doch sind es nur einige leichte Betrachtungen über das, was unserem Vergnügen an solchen Kunstwerken Eintrag tun kann, und derselbe gesunde Verstand, der vorzeiten diese Betrachtungen aufgestellt hat, kann sie mit Leichtigkeit alle Tage machen, ohne sich um Aristoteles oder Horaz zu kümmern. Ich möchte doch wissen, ob die Regel aller Regeln nicht die ist, daß man gefalle, und ob ein Lustspiel, das dieses Ziel erreicht, nicht den richtigen Weg eingeschlagen hat. Glaubt ihr denn, ein ganzes Publikum täusche sich über solche Dinge, und es sei nicht jeder Richter über das Vergnügen, das er findet."

Auf den Einwurf, daß die regelrechtesten Stücke meistens auch die schlechtesten seien, heißt es weiter: „Das beweist, wie wenig man sich an diese verwickelten Theorien kehren sollte. Denn wenn die regelrechten Stücke nicht gefallen und die, die uns gefallen, nicht regelrecht sind, so würde daraus folgen, daß die Regeln nichts taugen. Kümmern wir uns also nicht um Schikanen, denen der Geschmack des Publikums sich fügen soll, und fragen wir nur nach dem Eindruck, den ein Schauspiel auf uns macht."

Jedes Wort ist richtig, aber in der Wirklichkeit ist die Stellung Molières zu den Regeln ganz anders. In den Ausstattungsstücken wie „Don Juan" und „Psyche", in Possen wie dem „Arzt wider Willen", in Ballettkomödien wie dem „Sizilianer", überhaupt in Hofvorstellungen, wo man möglichst viel sehen wollte, wagt er es wohl, die Einheit des Ortes preiszugeben, aber in den seiner Meinung nach literarisch wertvollen Dramen hält er sie fest, selbst auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Die „Schule der Frauen" würde zweifellos gewinnen, wenn sie bei wechselndem Schauplatz, teils in Arnolphes Hause teils auf der Straße spielte. Die intimsten Gespräche brauchten dann nicht auf der Gasse geführt zu werden. Der Regel zuliebe wird aus Célimènes Salon im „Misanthrop" eine Art öffentlicher Promenade, wo der Fremde unangemeldet eintreten kann, selbst wenn niemand zu Hause ist. Wie die französische Tragödie meist in einer charakterlosen Säulenhalle oder einem neutralen Vorzimmer sich abspielt, so suchte sich auch die Komödie einen möglichst unbestimmten Schauplatz, am liebsten den carrefour, die Straßenkreuzung, an der sämtliche beteiligte Personen, womöglich noch der notwendige Kommissar und Notar wie in der „Schule der Ehemänner" wohnen. Leider bedeutet das nicht nur eine Äußerlichkeit, sondern es stört das Wesen des Dramas, besonders der kräftigen und gesunden Komödie Molières verleiht die Unbestimmtheit der Szene vielfach einen wurzellosen, schwankenden Charakter. In derselben Weise wie die Einheit des Ortes wirkt auch die der Zeit schädigend auf den kernigen Realismus unseres Dichters. Sie raubt ihm die Möglichkeit, eine Entwickelung dar-

zustellen. Das französische Drama enthält ausführliche Vorberichte und führt auf Grund der vorbereitenden Erzählungen nur die Katastrophe, sei sie ernst oder komisch, vor. Tartuffe hat sich im Hause des Orgon schon eingenistet, als der Vorhang aufgeht, wie Alceste auch schon zum Menschenfeind geworden ist. Das Werden und Wachsen einer Leidenschaft kann Molière nicht schildern, weil seine regelrechten vierundzwanzig Stunden dazu nicht ausreichen. Er weiß sich aber geschickt zu helfen, z. B. bringt er bei der Liebe, wenn er die Tiefe des Gefühles anschaulich machen will, ein Zerwürfnis der Liebenden und eine nachfolgende Versöhnung, ein gern gebrauchtes Mittel, das aber doch nur ein kümmerlicher Ersatz für das wirkliche Aufkeimen einer Neigung bietet. Wo eine Entwickelung vorliegt, wird sie in der unglaublichsten Weise zusammengedrängt. Es ist schon schwer möglich, daß sich Arnolphe und Horace in der „Frauenschule“ dreimal an einem Tage zufällig an derselben Stelle begegnen, ausgeschlossen aber, daß ersterer innerhalb weniger Stunden einen derartigen Wechsel seiner Empfindung durchmacht. Im „Don Juan“ wagt Molière die strenge Regel etwas zu lockern. Das Stück verläuft angeblich in sechsunddreißig Stunden, ein Zeitraum, in dem kaum die bei dem Schiffbruch durchnäßten Kleider des Helden trocknen könnten. In den meisten Komödien wird die Einheit der Zeit nur durch eine unwahrscheinliche Häufung der Ereignisse erreicht, und für den modernen Leser sind die Vorgänge nur dann begreiflich, wenn er die kanonischen vierundzwanzig Stunden in seiner Phantasie nach Belieben ausdehnt. „Don Juan“ z. B. setzt Jahre voraus, wenn die seelische Entwickelung der Hauptperson innerlich wahr sein soll.

Auch sonst steht Molière im Banne des Klassizismus. Daß er die Einheit der Handlung zu wahren sucht, ist selbstverständlich, aber unter einer einheitlichen Handlung versteht er etwas ganz anderes als Shakespeare: eine möglichst einfache Handlung unter Ausscheidung jedes Beiwerkes. In der Posse verwendet er freilich die Episode mit Vorliebe wie das Konzilium der Mediziner in

der „Liebe als Arzt“, aber in der Komödie verwirft er sie und schon gegen den etwas breit ausgesponnenen Streit der Liebenden im „Tartuffe“ hegt er Bedenken, die er mit Gründen schwer überwinden kann. In der möglichst einfachen Gestaltung der Handlung liegt eine der wesentlichsten Veränderungen, die die Komödie durch Molière erfuhr. Die Spanier und Italiener gefielen sich in einer recht verschlungenen, kaum zu entwirrenden und übersehenden Intrige. Ihnen folgt der Dichter im „Étourdi“ und noch mehr im „Dépit amoureux“, doch dann wendet er sich, teils unter dem Druck des Klassizismus, teils unter dem des nationalen Empfindens, von den Vorbildern ab. Die Franzosen wollen eine klare, logische, von allem Phantastischen und Abenteuerlichen freie Handlung, die sich in ihrer Gesamtheit mit einem Blick überschauen läßt. In Racines Tragödien handelt es sich meistens um einen einzigen Entschluß, der gefaßt werden muß, in „Andromache“ um die Entscheidung Pyrrhus' zwischen zwei Frauen, in „Bérénice“ um die Wahl Titus' zwischen Pflicht und Liebe. Ebenso knapp ist der Inhalt der Molièreschen Komödie, wenn man sie auf ihre letzte Formel zurückführt. Ein Heuchler soll entlarvt werden: das ist die Handlung des „Tartuffe“; eine Kokette kompromittiert werden: die des „Misanthrop“; ein junges Mädchen durch den Liebhaber ihrem Vormund entrissen werden: die der „Frauenschule“. Und diese knappen Geschehnisse werden mit der denkbar geringsten Zahl von Personen dargestellt. Die Gestaltenfülle eines Shakespeareschen Dramas hätte den Franzosen des siebenzehnten Jahrhunderts Grausen erregt. Je weiter Molière fortschreitet, desto einfacher gestalten sich seine Handlungen, ja sie werden geradezu dürftig wie im „Misanthrop“. Hier liegt wirklich ein Mangel an Handlung vor, ein Vorwurf, der von den Zeitgenossen schon gegen die „Schule der Frauen“ unbegründeterweise erhoben und später von Voltaire und mit veränderten Worten von Lessing wieder aufgenommen worden ist. Durch die Vereinfachung erreichte Molière, daß er in seinen guten Komödien all den Krimskrams der Italiener, Belauschen, Verkleiden,

Kindesunterschiebungen und Verwechselungen, mit denen sonst die Intrige aufgebaut wurde, über Bord werfen kann. Er kann die Komik nunmehr aus dem Charakter der Menschen heraus, aus der komischen Seite der Persönlichkeit konstruieren. Die Handlung als solche verliert ihre Bedeutung und sinkt zum Ausdrucksmittel herab, zum Material der Charakterschilderung. Die Geschehnisse als solche besitzen keinen Wert mehr, und deshalb bricht der Verfasser sie oft in willkürlicher Weise ab, ohne sie in folgerichtiger Weise zu Ende zu führen, sobald er seinen Zweck erreicht und seine komischen Gestalten ausgiebig dargestellt hat.

In Frankreich macht man einen Unterschied zwischen Intrigen-, Sitten- und Charakterkomödie. Die Scheidung, die Molière zu seinem größeren Ruhm auf den Leib zugeschnitten ist, erweckt den Eindruck, als handele es sich um völlig getrennte und trennbare Gattungen, während sie sich in Wirklichkeit nur auf bestimmte Vorzüge oder Mängel derselben Sache bezieht. Aufgabe eines jeden Lustspieles wie überhaupt des Dramas ist es, Menschen durch Handlung darzustellen. Auf der einen Seite kann die Charakterkomödie die Intrige nicht entbehren, auf der anderen muß auch das Intrigenstück, sobald es sich über die platteste Situationskomik erhebt, mit wirklichen Menschen rechnen und wird dadurch ganz von selbst zur Sittenschilderung. Die verwickeltesten und mit der größten Fertigkeit aneinander gereihten Geschehnisse schaffen keine ästhetische Befriedigung, wenn sie nur mit Spielfiguren und Marionetten zustande gebracht werden. Die drei Gattungen der Komödie unterscheiden sich quantitativ, nicht qualitativ. Die Vernachlässigung der Charaktere bedeutet einen Nachteil, aber die der Handlung nicht minder, mögen die Charaktere noch so ausgezeichnet gelungen sein. Stellt auch die Entwickelung der Komik aus dem Wesen der auftretenden Personen das letzte Ziel des Lustspieles dar, so ist drum die Führung der Handlung nichts Überflüssiges, und es bleibt zu bedauern, daß Molière ihr vielfach zu wenig Sorgfalt gewidmet oder sich mit innerlich abgelebten und nicht mehr lebensfähigen Schablonen begnügt hat. Bei einem Schauspieler,

der immer die Bühnenwirkung im Auge hat, wäre das noch erstaunlicher, wenn wir nicht gesehen hätten, daß diese abgebrauchten Kunstmittel, für seine Zeit wenigstens, nie versagende Schlager bedeuteten.

Die Expositionen des Dichters sind in allen Stücken musterhaft, mit Ausnahme von „George Dandin", der mit einem schlechten, in das Parkett hineingesprochenen Monolog eröffnet. Die „Schule der Ehemänner" beginnt mit einer Unterhaltung zwischen den beiden entgegengesetzten Brüdern Ariste und Sganarelle, die in der natürlichsten Weise alles bringt, was der Zuschauer über ihre Grundsätze und ihre Stellung zu den beiderseitigen Pflegetöchtern erfahren soll. Molière erkannte die Vorzüge dieser Einführung, die ihm erlaubt, das behandelte Problem nach allen Richtungen gleich zu Anfang zu erörtern, und hat sie in allen Thesenstücken verwendet. Zu dem Zweck liebt er es, im Widerspruch zu dem Helden eine zweite Figur auszubilden, die oft nicht einmal im strengsten Sinn zur Handlung gehört, dem Verfasser aber Gelegenheit bietet, die der Hauptperson entgegengesetzte Ansicht zur Geltung zu bringen. Darin besteht die Aufgabe Chrysaldes in der „Frauenschule", Philintes im „Misanthrop", Aristes in den „Gelehrten Frauen" und Béraldes im „Eingebildeten Kranken". Sie vertreten nicht etwa, wie man irrtümlich gemeint hat, die Ansichten des Dichters, sondern bezeichnen nur im Gegensatz zum Helden die Richtlinien der Komik. Arnolphe fürchtet den Ehebruch seiner Frau über alles, folglich muß ihn Chrysalde als gleichgültig hinstellen, als etwas Richtiges, denn sonst würde die Besorgnis der Hauptperson nicht komisch wirken. Alceste empört sich über die Schlechtigkeit der Menschen über alle Maßen, Philinte nimmt sie als etwas Selbstverständliches hin. Das eine ist so falsch wie das andere. Nur wenn der Held eine objektiv verkehrte Ansicht hat wie Argan im „Eingebildeten Kranken", hegt die Kontrastfigur die objektiv richtige Meinung, die mit der des Verfassers zusammenfällt. Diese Kontrastfiguren sind, solange sie nicht zum fischblütigen Raisonneur herabsinken, für den Dichter von dem größten Wert besonders in der Exposition. Sie klären durch ihren Widerspruch die ganze

Sachlage und leiten den Zuschauer auf den Standpunkt, von dem er innerhalb des vorliegenden Stückes, aber auch nur des vorliegenden Stückes, die Komik beurteilen soll. „Tartuffe" enthält keine These, aber Molière hat wohl unter dem Druck der gehässigen Angriffe eine Erörterung über wahre und falsche Frömmigkeit in das Stück eingeflochten, und dazu braucht er die Gestalt des Cléante, während für die eigentliche Handlung der Komödie die von Goethe auf das höchste bewunderte Exposition, der Streit Madame Pernelles mit den übrigen Mitgliedern ihrer Familie, durchaus ausgereicht hätte. Die Trefflichkeit seiner Exposition erlaubt Molière, im weiteren Verlauf die Handlung in gerader Linie ohne belastende Auseinandersetzungen weiterzuführen. Meist geschieht es in Dialogen; Massenszenen sind ihm schon wegen des geringen Personalbestandes seiner Truppe fremd und in der Regel hat er nur in den Abschlüssen mehr als zwei oder drei Personen zu gleicher Zeit auf der Bühne. Den Monolog muß er schon als unnatürlich empfunden haben. In der „Frauenschule" wird er noch sehr häufig verwendet, aber dann verschwindet er aus den ernsteren Komödien und selbst der „Misanthrop", der gewiß zu Selbstgesprächen verführen konnte, enthält kein einziges.

Molière hat fast niemals eine Handlung selber erfunden. Shakespeare ging als Entlehner noch weiter und die Stoffe gerade seiner besten Dramen waren beinahe durchgängig schon vor ihm auf der Bühne ausprobiert. Ebenso bearbeitete Sophokles nur die Fabeln aufs neue, die seine Vorgänger schon dem Theater zugänglich gemacht hatten. Auch unser Dichter wiederholt häufig bereits dramatisierte Handlungen. Die „Schule der Ehemänner" ahmt ein spanisches Lustspiel nach, die „Gelehrten Frauen" stützen sich auf die Erfahrungen von Chappuzeaus „Académies des Femmes", die Farcen gehen auf italienische Stegreifstücke zurück, der „Geizige" und „Amphitryo" sind Nachbildungen von Plautus und Rotrou. Aber gerade die bedeutendsten von Molières Komödien existierten vor ihm auf der Bühne nicht, sondern er mußte sie aus novellistischen Erzählungen herausschälen. Dabei

beweist er seinen durch die Erfahrung des Schauspielers geschärften dramatischen Blick. In der spanischen Erzählung, der Quelle des „Tartuffe“, ist der Heuchler Montufar von zwei Gefährtinnen begleitet. In einer Novelle war das erträglich, in der Komödie mußte der Scheinheilige auf sich selber gestellt werden und seine Genossinnen mußten wegfallen. Die Kunst des Romans ist sozial, die des Dramas individualistisch. Im Gegensatz zu seinen Vorläufern Scarron und Bois-Robert, die den Spaniern ließen, was sie von ihnen gestohlen, französiert Molière die exotischen Ereignisse. Er übernimmt nichts sklavisch, sondern durcharbeitet und durchlebt das fremde Material, gestaltet es modern und national, d. h. er verankert es in seiner Zeit und seiner Gesellschaft. Don Juan verwandelt sich in einen französischen Edelmann, einen Höfling Ludwigs XIV, und nur aus politischer Klugheit wird der Schauplatz seiner Übeltaten nach Sizilien verlegt. Die Posse „Scapins Schelmenstreiche“ ist eine Nachahmung von Terenz' „Phormio“, aber der Parasit, der bei dem Römer die Fäden der Intrige zieht, fällt bei Molière weg. Diese antike Erscheinung besaß keinen Boden mehr, sowenig wie in der Zeit der stehenden Heere und der unbedingten Subordination der miles gloriosus, der renommistische Kapitän, den die Italiener liebten und den in die französische Literatur eingeführt zu haben Corneille sich noch mit Stolz rühmte. In den Possen kommen freilich auch bei unserem Dichter Gestalten vor, die den veränderten Verhältnissen nicht mehr entsprechen und nur von dem Theater noch konserviert wurden, besonders der Philosoph Pankratius in der „Erzwungenen Heirat“. Doch das sind, abgesehen von den ersten Jugendwerken, Ausnahmen, die in den wertvolleren Stücken fehlen. Und welche Fülle von neugeschaffenen Gestalten steht diesen übernommenen Typen gegenüber! Der Heuchler, der Salongelehrte, der adelsüchtige Bürger, der auf sein Geld pochende Finanzmann, der hohlköpfige Aristokrat und unzählige andere verdanken ihre Entstehung Molière und bevölkern noch heute, nur in veränderter Tracht, die Lustspielbühne. Der Dichter ist immer bestrebt, die vorgefundenen Stoffe

zu verfeinern. Die Dummheit der mittelalterlichen Agnes geht so weit, daß sie sich von ihrem Mann einreden läßt, die Aufgabe der Ehefrau sei, gepanzert am Bett des Gatten Wache zu halten. Die Leser der „Cent Nouvelles nouvelles“ mochten sich darüber amüsieren, modernen Menschen war dieser rohe und groteske Unsinn nicht mehr zu bieten. Gegen Molières Moral sind von den Zeitgenossen und späteren Kritikern viele Bedenken vorgebracht worden, aber sie zerschellen an der unumstößlichen Tatsache, daß er alle übernommenen Stoffe sittlicher gestaltete und von dem dicksten Schmutze reinigte. Er vermeidet den Ehebruch, mit dem das spanische Vorbild der „Männerschule“ schließt, und ebenso verfährt er bei dem Entwurf der „Frauenschule“, wie überhaupt die häufigen Anspielungen auf die Hörner, den Schmuck des betrogenen Gatten, im umgekehrten Verhältnis zu dem wirklichen Vorkommen der ehelichen Untreue stehen. Der „Amphitryo“ kann hier nicht zählen, denn die Ereignisse liegen dort im Bereich des Fabelhaften, und selbst im „George Dandin“ bleibt es im Gegensatz zu den älteren Bearbeitungen des Stoffes zweifelhaft, ob der Ehebruch in der Tat vollzogen wird. Von einer Glorifizierung dieses Verbrechens, wie sie sich in modernen Werken in so ekelhafter Weise breit macht, hält sich der Dichter unter allen Umständen fern. Auch die Zote bekämpft er. Schon Elise erklärt in der „Kritik der Frauenschule“: „Es schickt sich wahrhaftig nicht, alte Wortspiele vorzubringen, die man im Schmutze der Hallen aufgelesen hat.“ Molières bessere Komödien enthalten keinen derartigen Unrat, und wenn sich in den Possen hier und da eine mehr oder weniger verhüllte oder unverhüllte Gemeinheit findet, so lag sie sicher mehr im Geschmack der Hörer, besonders des Königs, als in dem des Verfassers. Aber ging es Shakespeare anders? Mußte er nicht auch solche Zugeständnisse machen? Wenn man Molières Lustspiele wie die Kritiker seiner Zeit mit ihren verfehlten Theorien unter dem Gesichtspunkt der Belehrung und Besserung betrachtet, so läßt sich freilich mit Recht manche Ausstellung erheben. Aus einem Stück wie „Scapins Streiche“, in dem der

Sohn duldet, daß sein Vater verprügelt wird, in dem Betrug und Gaunerei die schönsten Triumphe feiern, läßt sich wirklich keine sittliche Läuterung herleiten. Auch Molière war in den falschen Anschauungen seiner Zeit verfangen, und sie machten es ihm unmöglich, den Gegnern die gebührende Antwort zu erteilen: „Ich schaffe als Dichter, nicht als Moralist.“ Kein Mensch stößt sich an solche Dinge, wenn das Kunstwerk, wie es sein muß, unmittelbar genossen und nicht durch den reflektierenden Verstand nachträglich zergliedert wird. Wir lachen über Falstaffs Straßenräubereien, die den großen Humoristen nach den Paragraphen des Gesetzbuches ins Zuchthaus statt in die Unsterblichkeit bringen müßten.

Der Stoff ist für den Dichter das äußere Geschehnis; zum Kunstwerk erhebt er sich, indem er sich mit dem inneren Erlebnis kreuzt. Die Lektüre des spanischen Dramas „der Ehemann macht die Frau“ enthüllte Molière blitzartig die Möglichkeit, seine persönlichen Gedanken über Liebe und Ehe darzustellen, in Scarrons „Unnützer Vorsicht“ fand er das Material, seine Zweifel an der Verbindung eines älteren Mannes und eines jugendlichen Mädchens niederzulegen, und die Erzählung von dem Gauner Montufar bot ihm die Unterlage, seine sittliche Empörung gegen die Frömmler auszudrücken. Das ist der Moment der poetischen Konzeption. Er entschleiert dem Dichter die idealmögliche Gestaltungsfähigkeit des Stoffes, er zaubert ihm eine traumhafte Vision vor, der die Ausführung in langsamer, mühevoller Arbeit nahe zu kommen sucht. In der Konzeption liegt das Geheimnis des poetischen Schaffens. Wenn wir den Quellen eines Dramas mit dem größten Eifer nachspüren, so geschieht es nicht, um festzustellen, dieses oder jenes Buch hat der Verfasser gelesen, sondern weil wir durch den Vergleich des Rohstoffes mit dem fertigen Kunstwerk hoffen, in die Seele des Schöpfers selbst einzudringen und ihn psychologisch zu begreifen. Shakespeare erfaßte mit kolossaler Wucht die führenden Gestalten seiner Dramen, Hamlet, Macbeth, Lear, Coriolan, er stürzt, drängt, zwängt seine Individualität in sie hinein, läßt

sie die überlieferten Ereignisse, gleichgültig ob diese im engsten Sinne zum Thema gehören, durchlaufen, ausschließlich um sich in ihnen voll auszuleben. Die Handlung teilte er offenbar nur in großen Umrissen ab, aus der Konzeption ging unmittelbar die Ausführung hervor. Molière verfuhr zweifellos weniger stürmisch. Außer im „Misanthrop" hat ihn in keinem Fall die Persönlichkeit seiner Helden gereizt. Sogar die Rollen, die er selbst spielte, ergriff er nicht auf Grund einer inneren Wesensverwandtschaft, sondern nur ihrer Bühnenwirksamkeit halber. Nicht Orgon im „Tartuffe", sondern Cléante, nicht Argan im „Eingebildeten Kranken", sondern Béralde verkünden das, was der Dichter dem Publikum sagen will. Seine Phantasie wurde nicht durch die Gestalten, sondern durch eine These, einen komischen Zwischenfall oder durch die Stellung zu seinen Feinden angeregt, und von dieser sachlichen Grundlage ausgehend konstruierte er sein Stück, die knappe Handlung und als ihre Träger die auftretenden Personen. Bei den „Gelehrten Frauen" läßt der Prozeß sich am klarsten übersehen. Die Feindschaft Trissotins und Vadius' und der Zusammenstoß beider in der Gesellschaft bildet als tatsächliches Geschehnis den Ausgangspunkt. Dies Ereignis muß sich in Gegenwart der Verehrerinnen abspielen. Ein moderner Verfasser hätte es in eine Frauenversammlung verlegt, Molière mußte sich bei dem schwachen Bestand seiner Truppe mit drei gelehrten Damen begnügen. Ihre Verschrobenheit verlangt als Gegenspiel ein möglichst natürlich empfindendes weibliches Wesen, das sich aus Überzeugung mit der beschränkten Aufgabe seines Geschlechtes zufrieden gibt, und so entstand Henriette, die dem Gegensatz zuliebe eine über ihre Jahre hinausgehende Erfahrung besitzt, neben ihr Martine, die sie nach der praktischen Seite ergänzt. Das gelehrte Unwesen und die Emanzipationsbestrebungen sind nur möglich, weil die Schwäche des Mannes sie duldet. Damit war die Gestalt des Chrysale gegeben. So ist der eheliche Konflikt vorhanden: wer soll im Haus regieren, der Mann oder die Frau? Und die Frage wird aktuell bei der Heirat der jüngsten Tochter, soll sie

28*

der Schöngeist Trissotin oder der echt männliche Clitandre heimführen? Beide Gestalten bedingen sich wieder gegenseitig, wie auch der Schwager Cléante durch den Gegensatz zu Chrysale erforderlich ist. Um die sämtlichen auftretenden Personen galt es nun ein gemeinsames Band zu schlingen, denn die Komödien unseres Dichters spielen stets innerhalb der Familie. Jede Einzelheit ist auf das genaueste abgewogen, jede Figur füllt einen notwendigen Platz aus und ist durch ihre Beziehungen zu den andern hervorgerufen und in ihrem Charakter bestimmt. Nichts ist zufällig, alles berechnet. Molières Stücke machen infolge dieser minutiösen Kleinarbeit vielfach den Eindruck des Konstruierten, aber die Phantasie ist darum nicht weniger am Werk. Sie schafft nur anders, sucht auf andere Weise das traumhaft in der Konzeption Geschaute zu erreichen, setzt mehr den ökonomischen Verstand und den Ordnungsinn in Bewegung als Shakespeares freischaltende Ungebundenheit. Das aufreibende Ringen, in dem die höchste Qual und die höchste Lust des Schaffenden liegt, das mühselige Streben, dem Ideal nahe zu kommen, diesen schmerzlichen Streit zwischen der Unendlichkeit des Wollens und der Endlichkeit des Vermögens, hat Molière so gut durchgemacht wie der große englische Dramatiker, vielleicht sogar in noch stärkerer Form, da er nicht auf einem Flügelroß, sondern in langsamer Arbeit Schritt für Schritt dem unerreichbaren Ziele nachjagte. Der Freund Boileau macht die kurze, aber vielsagende Bemerkung: allen konnte der Dichter genügen, nur sich selber nicht. Darin liegt die Tragik der Künstlerseele.

Molière besaß nicht das Glück, sich auf einer olympischen Höhe nur dem Dienst der Musen zu widmen und das Treiben der Menschen verachten zu dürfen. Er mußte Stücke für das Theater schaffen und für den Unterhalt seiner Truppe sorgen, vor allem aber in den Wirren der Zeit Partei ergreifen. Als ein Streiter hat er gelebt. Zuerst galt es, die Preziösen und ihren gefährlichen Einfluß auf die Kunst zurückzudrängen, dann kamen die Kämpfe gegen die Schauspieler, Kritiker und Pedanten, gegen

die Heuchler und Frömmler und zuletzt die gegen die Ärzte. Sie lassen sich unter einen Gesichtspunkt zusammenfassen: es sind nur einzelne Phasen in dem Streit gegen die Unnatur. Die Natur ist in Molières Augen zwar kein sentimentaler Idealzustand, aber das Gesunde, das Kräftige und Gute. Der sich selbst überlassene Mensch trifft instinktiv das Rechte. Darum verwirft der Dichter in den beiden „Schulen" eine Erziehung, die dem innersten Wesen Zwang antut. Daraus erklärt sich auch seine Stellung zur Religion. Er bekämpft sie nicht, aber der natürliche Mensch bedarf ihrer auch nicht, um das Gute zu tun. Junge Mädchen wie Agnes und Henriette, unverdorbene Landkinder wie Dorine und Lisette, die der Natur am nächsten stehen, empfinden daher die stärkste Abneigung gegen alles Falsche, das an Pedanterie, Heuchelei und Pseudowissenschaft grenzt. Die einfachen, unverbildeten Menschen fühlen das Echte heraus, während die Klugen, deren Instinkte durch die Bildung gebrochen sind, leicht irren und dem Betruge verfallen. Die Laster, die Molière verspottet, beruhen durchgängig auf einem der Natur angetanen Zwang, von dem gespreizten Wesen der Preziösen bis zu der Menschenfeindschaft und den Charlatanerien der Ärzte, während er für Fehler, die aus der Natur selber hervorgehen, verzeihendes Verständnis besitzt. Sie bedeuten keine Vergewaltigung, keine Fälschung des innersten Wesens. Natürlichkeit ist der Grundzug seiner Kunst. Hätte man Ariost die Frage „was ist komisch?" vorgelegt so würde er mit dem alten Scaliger etwa geantwortet haben: Komisch sind geizige Väter und leichtsinnige Söhne, komisch sind Prellereien, Zechgelage und dergleichen. Hier fehlt jede Weltanschauung. Molières Antwort dagegen hätte gelautet: Komisch ist alles, was gegen die Natur verstößt, oder, um sein Lieblingswort zu gebrauchen, komisch ist die Grimasse. Natürlichkeit verlangt er in der Erziehung und in der Wissenschaft, Natürlichkeit im Spiel seiner Schauspieler und in der Sprache, mögen die prüden Damen auch zetern und sich die Ohren zuhalten. Freilich bleibt er trotz dieses Strebens ein Kind seines Jahrhunderts, und manche Wendung in seinen

Komödien kommt uns heute geschraubt und gesucht vor, oft gerade solche, die die Zeitgenossen durch ihre Ungezwungenheit verletzten. Molière verwirft den Wortwitz völlig. Wortspiele und Verdrehungen fehlen bei ihm, selbst im „Amphitryo“, wo das Vorbild des Plautus dazu herausforderte. Diese Art der Komik bedeutet in seinen Augen einen Verstoß gegen die Natur und ist daher unvereinbar mit seinen Anschauungen.

Durch die von Montaigne stammende Auffassung der Natur, die nur noch Lafontaine mit ihm teilte, scheidet sich Molière von seinem Jahrhundert. Das weltliche Ideal seiner Zeit bestand gerade in der künstlichen Verfeinerung, dem konventionellen Wohlanstand und dem Zwange der Form, das geistliche in der rückhaltlosen Unterwerfung, der Entsagung, kurz der Entäußerung der Natur. In den Forderungen der Kirche sieht unser Dichter einen unberechtigten Zwang oder gar eine Heuchelei. Nach seiner Anschauung darf sich der Mensch ohne Unrecht seinen bestimmungsgemäßen Trieben überlassen. Für die Freiheit setzt Molière seine ganze Persönlichkeit ein, er kämpft für die bessere Stellung der Frauen, soweit sie ihm durch die Natur geboten erscheint, aber er verwirft eine darüber hinausgehende Emanzipation wieder, weil sie unnatürlich ist. Die Auffassung beherrscht auch die Liebe. Sie ist ein natürliches Gefühl, das aus der Tiefe des Gemütes hervorbricht, ohne sich um Gründe zu kümmern, während sie seinen Zeitgenossen als Heroismus erscheint, also gerade als ein Verzicht auf die eigensten Triebe des Menschen. Wenn Corneilles Männer und Frauen lieben, so zieht sie die „Gloire“ des geliebten Gegenstandes an. Die Empfindung stützt sich auf Gründe, und darum können Könige auch nur Königinnen lieben. Molière wagt es, selbst in einer Hofkomödie, in der er sonst der herrschenden Idee folgt, einen gewöhnlichen Sterblichen mit einer Fürstentochter zu verbinden, weil die Beziehungen zwischen Mann und Weib bei ihm nur durch die Gesetze der Natur geregelt werden.

Überraschend ist es, daß der Dichter bei diesen Anschauungen ein eigentliches Naturgefühl nur in geringem Maße besitzt. Trotzdem

er dreizehn Jahre lang die Provinzen, darunter die herrlichsten Teile Frankreichs durchwanderte, blieb er Großstädter ohne Sinn für landschaftliche Schönheiten. Das Naturgefühl seiner Zeit gipfelte allerdings in dem dem ursprünglichen Wachstum angetanen Zwang, in der Gartenkunst von Versailles, die Wald und Wiese in einen Salon zu verwandeln trachtete. Es ist möglich, daß dieses Ideal ihm nichts sagte, aber es fehlte ihm auch die Freiheit und der Mut, wie auf andern Gebieten so auch hier ein besseres Ziel aufzustellen. Eine landschaftliche Schilderung gibt es in seinen ernsteren Werken überhaupt nicht, kein Baum, keine Pflanze wird erwähnt, und wo er in den Hofkomödien den Reiz einer Gegend beschreiben will, bleibt er ohne eigene Anschauung ganz in der hergebrachten Schablone stecken, in den süßlichen Fadheiten der Schäferpoesie. In den ausgetretenen Gleisen bewegt sich auch die Lyrik des Dichters, wie sie sich in den eingeschobenen Gesängen seiner Singspiele äußert. Im „Misanthrop" gibt er zwar dem einfachen, schmucklosen Volkslied vor der geschraubten Modepoesie den Vorzug, also an Empfindung fehlte es ihm nicht, aber wo er selbst als Lyriker auftritt, wagt er doch nicht, dem Geschmack seiner Zeit Trotz zu bieten. Wir besitzen nur wenige lyrische Dichtungen Molières außerhalb seiner Komödien. Neben dem gefälligen „Dank an den König" und dem etwas weitschweifigen und lehrhaften Gedicht über Mignards Fresken in der Kirche Gloire du Val-de-Grâce sind es nur vereinzelte, vielfach in ihrem Ursprung zweifelhafte Stücke. Nur eines nimmt darunter einen höheren Wert in Anspruch, das Sonett, das der Dichter an den Freund La Mothe le Vayer nach dem Tode von dessen Sohn richtete. Er selbst war damals von dem gleichen Verluste bedroht. Sein erstgeborenes Kind Louis siechte langsam dahin, und dem eignen Vaterschmerz ist es wohl zu danken, daß der Verfasser sich hier wirklich zu einer vollen lyrischen Empfindung erhebt.

Der Ehrgeiz des Dichters fand, wie er selbst an mehreren Stellen verkündet, sein höchstes Ziel darin, anständige Leute auf ehrbare Weise zu belustigen. Sollen wir die Äußerung wörtlich

nehmen? Erstrebte er wirklich weiter nichts? Um das zu erreichen, hätte er doch sein Leben lang Farcen wie den „Fliegenden Arzt“ und den „in der Einbildung betrogenen Ehemann“ schreiben können. Im Gegenteil, es scheint, daß er von einem starken Ehrgeiz beseelt war und daß er nichts so schmerzlich empfand als die oft geübte Herabsetzung seiner Kunst im Verhältnis zur Tragödie und die wenig schmeichelhaften Vergleiche, die man zwischen ihm und dem „großen“ Corneille anstellte. Wir haben gesehen, daß er die Regeln verspottete, aber doch befolgte, weil es eben seiner Auffassung nach keinen anderen Weg zu einer höheren Kunst gab. Auch über das Wesen der Komik hat er viel nachgedacht, auch ein Beweis, daß er nicht nur als routinierter Praktiker darauf los arbeitete, sondern die Art seines Schaffens theoretisch zu begreifen und das Höchste auf dem Gebiet zu leisten versuchte. Diese Bestrebungen beginnen, soweit wir urteilen können, mit der Rückkehr nach Paris und waren vermutlich eine Folge der Angriffe, denen die Stücke des Dichters ausgesetzt waren. Schon in dem Vorwort der „Preziösen“ erklärt er, die fehlerhafte Nachahmung der Vollkommenheit sei zu jeder Zeit das Objekt der Komödie gewesen. Er erkannte also, daß weder das Gute noch das absolut Schlechte für die komische Behandlung geeignet sei. Und diese Bemerkung wird in dem „Brief über den Betrüger“, der, wenn er auch nicht von dem Dichter selber stammt, doch wohl auf seine Anregung zurückgeht, ergänzt. Das Lächerliche wird dort definiert als die äußere, wahrnehmbare Erscheinungsform, die die Natur allem Unvernünftigen anhefte. Die Theorie ist richtig. Das Wesen des Komischen wird hier aus dem Gegensatz zwischen dem Subjekt und dem Objekt erklärt, aus dem Widerspruch zwischen der Vollkommenheit des Geistes und der Unvollkommenheit der Materie, die Freude am Komischen aus dem Gefühl der Überlegenheit, das die Vernunft bei Betrachtung des Unvernünftigen empfindet. Der im Besitz der Wahrheit befindliche Zuschauer genießt mit Behagen seine eigene Vollkommenheit in der Darstellung des Fehlerhaften. Das Vernünftige ist, das Gute, und da es nur Bewunderung

erregen kann, ist es von der Komik ausgeschlossen. Das absolut Schlechte erregt Haß und Abscheu: zwischen den beiden Polen liegt das Gebiet des Komischen, die Welt des Halben, des Schwächlichen und Verkehrten, das Aristoteles als ein Häßliches schmerzloser Art, oder um es klarer auszudrücken, gefahrloser Art bezeichnet. Die der menschlichen Natur anhaftenden Laster und Gebrechen wirken komisch, solange sie nicht die Oberhand zu behalten drohen, solange sie nur scheinbare Mächte sind. Das Scheinbare aber ist im Sinn Molières das Unvernünftige. Soweit hat der Dichter recht, falsch jedoch sind die Folgerungen, die er aus seiner Theorie zieht. Das Komische ist in seinen Augen nicht Selbstzweck, das Lachen nicht ästhetische Erhebung über das Verkehrte, sondern den komischen Stempel hat die Natur, wie es an der zitierten Stelle weiter heißt, dem Unvernünftigen aufgeprägt, damit wir es erkennen und fliehen können. Mit diesem Schluß wird der Komödie der Stab gebrochen. Das Subjekt ist ja, so war der Ausgangspunkt der Betrachtung, im Besitz der Vollkommenheit, über die das Unvernünftige, das Unvollkommene keine Macht mehr hat. Es braucht sich also von dem dargestellten Zerrbild nicht abzuwenden und noch weniger kann es durch dessen Schilderung gebessert werden. Der Dichter verwickelt sich in einen unlösbaren Widerspruch, der nur dadurch verständlich wird, daß er die ästhetische Befriedigung des Kunstwerkes mit der moralischen Befriedigung einer Erbauungsschrift verwechselt. Die letztere wendet sich an einen unvollkommenen Leser, den sie belehren will, das erstere an einen in der Idee vollkommenen Zuschauer, an dem es nichts mehr zu bessern gibt, der nur seine eigene Vollendung in dem Bilde des noch Unvollendeten genießen will. Molière hegt eine hohe Meinung von dem Theater. Im Vorwort des „Tartuffe“ schreibt er ihm eine große bessernde Kraft zu. Der Schaubühne mag die Bedeutung einer moralischen Anstalt in dem Gesamtleben eines Volkes zukommen, für den Einzelnen besitzt sie diese nicht. Die Abschreckungs- und Besserungstheorie ist verfehlt, und es war ein Glück, daß Molière als schaffender Künstler sich nicht allzusehr von Molière

dem Theoretiker beeinflussen ließ. Die Komödie wäre sonst unter seinen Händen zur Kinderfabel mit recht dick aufgetragener Nutzanwendung geworden. Wenn der Dichter bescheiden erklärte, seine Absicht gehe nur dahin, anständige Leute in ehrbarer Weise zu belustigen, so befand er sich auf dem richtigeren Wege, als wenn er sie hätte bessern und belehren wollen.

Wenn wir Calderons Lustspiele überblicken, so liegt die Komik in den phantastischen Wirrnissen eines launenhaften Zufalles, bei Shakespeare in der humorvollen Betrachtung des Weltganzen; in den Werken beider Dichter sind die führenden Personen durchaus ernst, die zum Lachen reizenden Momente beschränken sich meist auf die Nebenhandlung, beispielsweise auf die Diener, die den Herrschaften in parodistischer Absicht oder auch nur als Begleiter beigegeben sind. Molière vermeidet die gesteigerte Intrige des Spaniers und ebenso fern steht er der Wunderwelt des Engländers; seine Kunst ist fest in der Wirklichkeit begründet und aus der Natur des Menschen selber leitet er das Komische ab. In der scharfen Beobachtung der Wirklichkeit findet sein Schaffen den Höhepunkt, in der vollendeten Menschendarstellung, die aus ihr hervorgeht. An einer andern Stelle ist die Beschreibung aus de Visés „Zélinde“ wiedergegeben, wie der Dichter im Laden eines Spitzenhändlers lautlos den Gesprächen der Besucher zuhört, wie er ihr Gebaren verfolgt, als wolle er sich jedes Wort und jede Bewegung ins Herz prägen. Boileau nannte den Freund den „Contemplateur“, den Beobachter. In allen seinen Gestalten glaubte man wirkliche Personen zu erkennen. Der große Komiker hat sich dagegen verwahrt und im „Impromptu von Versailles“ versichert er durch den Mund Brécourts, „nichts sei ihm verdrießlicher als die Beschuldigung, er habe diesen oder jenen mit seiner Schilderung gemeint: seine Absicht sei nur, die Sitten zu malen, nicht aber die Personen zu kopieren; und alle Charaktere, die er spiele, seien nur aus der Luft gegriffene Fiktionen, recht eigentlich Phantome, die er nach seiner Phantasie einkleide, um die Zuschauer zu unterhalten. Es würde ihm leid tun, wenn er

irgend jemand persönlich geschildert hätte, und wenn ihm etwas das Komödiespielen verleiden könne, so wären es diese Ähnlichkeiten, die man immer finden wolle und die seine Feinde in boshafter Absicht hervorsuchten." Die Verteidigung schießt über das Ziel hinaus. Wir wissen, daß er in der „Liebe als Arzt" vier stadtbekannte Doktoren vorführte und bis auf ihre Sprechweise und äußere Erscheinung nachahmte, daß der Marquis von Soyecourt das Vorbild des Jägers in den „Lästigen" war und daß aus dem Abbé Cotin der Dichterling Trissotin in den „Gelehrten Frauen" wurde. Hier handelt es sich um bestimmte, aus der Wirklichkeit übernommene Individuen. Aber auch diese sind nur von der Seite ergriffen, die für ihre Zeit und deren Sitten bezeichnend ist, also auch wieder Vertreter bestimmter Klassen.

Von heutigen Kritikern, besonders von dem Ästhetiker Friedrich Vischer, wird deshalb der entgegengesetzte Vorwurf gegen Molière erhoben, er zeichne keine Einzelwesen, sondern nur allgemeine Typen im Stile der alten Komödien, bleibe also gerade als Menschenbildner weit hinter dem Höchsten in der Kunst zurück. Die irrige Ansicht erklärt sich aus dem Verfahren des Dichters. Er benennt seine Gestalten nicht in der uns geläufigen individualisierenden Weise, sondern übernimmt zum großen Teil die feststehenden Namen seiner französischen und italienischen Vorgänger. Wie bei ihnen heißt der Liebhaber Leander, Horace oder Valère, seine Partnerin Isabella oder Lucinde, der brummige Vater trägt den typischen Namen Géronte, der durchtriebene Diener den Scapins. Kann der Dichter die überlieferten Bezeichnungen nicht gebrauchen, so ersetzt er sie in den Possen einfach durch die Namen der auftretenden Schauspieler, wie in den „Preziösen", wo die Herren de Jodelet, de la Grange, und du Croisy vorkommen, oder er wählt nichtssagende antikisierende Benennungen, wie Alceste, Orgon oder Argan. Nur wo er besondere Zwecke verfolgt, macht er ausnahmsweise aus einem Arnolphe einen Monsieur de la Souche oder er prägt den Namen Tartuffe, mit dessen Klangfarbe, wie Sainte-Beuve bemerkt, sich schon die Vorstellung des Heimlichen und Tückischen

verbindet. Tartuffe haftet in unserer Erinnerung wie Hamlet oder Macbeth; mit dem Wort erwacht die Idee eines wirklichen Menschen, einer Individualität, während neutrale Bildungen wie Alceste eindruckslos an dem Ohr abprallen, ja sogar Zweifel lassen, ob es sich um einen Mann oder eine Frau handelt. Für unser Gefühl muß das Einzelwesen einen Namen führen, der es klar und bestimmt als solches aus der Masse heraushebt. Sganarelle bleibt in unserer Vorstellung ein Gattungsname, mag sein Träger auch als Diener, Vater oder Brautwerber in Erscheinung treten und individualisiert sein.

Sodann verzichtet Molière in den meisten Fällen darauf, irgend eine Mitteilung über das Vorleben seiner Gestalten zu machen. Sie sind da, und wir müssen mit ihrer Existenz vorlieb nehmen. Im „Tartuffe" steht kein Wort, wie das Wesen des Heuchlers sich entwickelt hat, nur im letzten Akt erfahren wir zu unserer Überraschung, daß er schon eine Reihe schwerer Verbrechen auf dem Gewissen hat. Über Alcestes Vergangenheit herrscht völliges Schweigen. Nur wenn es unbedingt für die dramatische Handlung erforderlich ist, greift der Dichter auf das Vorleben seiner Menschen zurück, z. B. in der „Frauenschule", wo er sowohl Arnolphes als Agnes' Werdegang schildert. Molières Gestalten besitzen auch keinen Beruf, sie sind Bürger von Paris, Väter, Söhne oder Brautwerber. Nur die Hilfspersonen werden als Notare oder Ärzte bezeichnet, sonst erhalten wir über ihre Tätigkeit keine Auskunft, und nur so weit wird ihr Stand dargelegt, als es für ihre Stellung innerhalb der Familie geboten ist. Etwaige genauere Angaben sind im strengsten Sinne für den Verlauf der Handlung überflüssig, aber ihr Fehlen gibt dem Leser, nicht dem Zuschauer, ein Gefühl der Unsicherheit. Er steht den dichterischen Gebilden hilflos gegenüber, und da Molière in Deutschland mehr gelesen als gespielt wird, so stammt dieser Tadel gerade von deutscher Seite. Das Geheimnis besteht darin: Molière stellt eine realistische Welt im Stil und mit den Kunstmitteln des Idealismus dar. Realismus und Idealismus, diese

beiden oft gebrauchten und mißbrauchten Schlagworte, bezeichnen keine Gegensätze in der Sache, sondern nur in der Art der Behandlung. Die eine Art hat bei der Darstellung mehr das Gesamtbild im Auge und zeichnet die Menschen in großen allgemeinen Zügen, die andere greift individualisierende Einzelheiten heraus und gestaltet aus den einzelnen Strichen das Gesamtbild. Die eine sucht die großen Umrisse wiederzugeben, die andere die kleinen besonderen Merkmale festzuhalten. Der Idealismus steigt vom Allgemeinen zum Besonderen herab, der Realismus vom Besonderen zum Allgemeinen hinauf. Wir sind aber gewöhnt, das bürgerliche Leben, also die Welt Molières, in realistischer Weise dargestellt zu sehen, und der Dichter überrascht und befremdet uns durch die entgegengesetzte Stilart. Goethes Iphigenie steht uns allen als eine ausgeprägte Individualität vor Augen und doch bietet das Drama nur die allgemeinsten Züge für ihre Charakteristik und Erscheinung. Bei einer altgriechischen Heroine genügt uns das, bei einem in derselben Weise dargestellten Pariser Spießbürger haben wir das Gefühl, daß etwas an ihm fehlt. Es ist schon viel, wenn Molière im „Geizigen" den Husten Harpagons und die Lahmheit La Flêches oder im „Sizilianer" die blauen Augen Isidoras erwähnt, und die genaue Beschreibung einer Persönlichkeit wie die Luciles im „bürgerlichen Edelmann" findet sich bei ihm nur an dieser einen Stelle. Die beiden Behandlungsarten, die idealistische und die realistische, stehen aber gleichberechtigt nebeneinander und erreichen die gleichen Ziele, dasselbe Eindringen in den Wesenskern der auftretenden Gestalten. Molières Personen, wenigstens die seiner reifen Werke, sind so gut Menschen wie die Shakespeares. Sie werden nicht nur von der für die Handlung notwendigen Seite dargestellt, sondern treten als lebendige Gesamterscheinungen vor unser Auge. Was brauchten wir von Alceste zu wissen? Nichts als seine Menschenfeindschaft und allenfalls seine Eifersucht. Wir kennen ihn aber so genau, daß wir imstande sind, zu sagen, wie er in jeder Lebenslage handeln würde, daß die Phantasie sich das ganze Vorleben des Mannes ergänzen kann.

Molière wird neben Shakespeare als der tiefste Menschenkenner und trefflichste Menschendarsteller gerühmt. Bei beiden Dichtern hat der gleiche Vorzug die gleiche Voraussetzung. Sie sind Vertreter der Notwendigkeit, der Willensunfreiheit. Wie die Macbeth, Lear, Othello, so sind auch die Gestalten des französischen Dichters durch ihre, wenn auch auf weniger hohe Ziele gerichteten Leidenschaften gebunden. Durch diese psychologische Auffassung unterscheidet sich Molière von allen seinen Zeitgenossen. Der Heroismus, der Racines und Corneilles Kunst zur Grundlage dient, beruht in der Überwindung der Leidenschaften, dem Niederzwingen des Willens durch die Überlegung, so daß der frei gewählte Entschluß aus einem mehr oder minder schwierigen Konflikt siegreich hervorgeht. Bei Molière dagegen behalten die Leidenschaften die Oberhand und machen den Menschen zu ihrem willenlosen Sklaven. Alle erkünstelten Erwägungen Arnolphes brechen vor der Liebe zusammen, Agnes weiß nichts von Dankbarkeit und Pflicht, sobald sie Horace gesehen hat. Tartuffes klug gewählte Maske fällt in dem Augenblick, als die Leidenschaft über ihn kommt, Alceste verlangt, daß eine Neigung dem Werte des geliebten Gegenstandes entsprechen soll, aber im Sturm des Herzens straft er seine eigene Forderung Lügen. Die Leidenschaft beherrscht die Menschen ausschließlich, und vor ihr verstummen alle anderen Gefühle. Molières Gestalten wissen nichts von einer „Gloire“, an die sich die der französischen Tragiker klammern, um ihrer Gelüste Herr zu werden. Bei jenen hilft auch ein verständiger Zuspruch. Pyrrhus in „Andromaque“ läßt sich von Phönix, Nero im „Britannikus“ von seinem Erzieher Burrus bestimmen; bei Molière bleiben alle Ermahnungen fruchtlos. Aristes weise Worte sind in den Augen seines Bruders Sganarelle Unsinn, Cléante im „Tartuffe“, Chrysalde in der „Frauenschule“, Philinte im „Misanthrop“ predigen tauben Ohren. Orgon, Arnolphe, Alceste müssen handeln, wie die innere Notwendigkeit es ihnen vorschreibt. Das Wesen der französischen Tragödie besteht im Konflikt, Molière kennt einen solchen kaum. Arnolphe und Alceste leiden unter ihrer Liebe

und erkennen sie als unwürdig, aber das Gefühl ist so mächtig und wirkt so unmittelbar, daß weder eine andere Empfindung noch eine verstandesmäßige Erwägung daneben aufkommen, geschweige sich zu einer Gegenmacht steigern kann. Agnes liebt ihren Horace und sie schwankt auch nicht einen Augenblick zwischen ihrer Neigung und der Pflicht des Gehorsams, den sie nach den Begriffen des siebenzehnten Jahrhunderts dem Vormund unter allen Umständen schuldet. Tartuffe kennt keine Bedenken, so mächtig ist die Begierde, die ihn zu Elmire treibt. Auch die komischen Rollen stehen unter der gleichen Auffassung. Sganarelle in der „Männerschule" zieht die Einwände seines Bruders überhaupt nicht in Erwägung, er befolgt seinen Willen, nicht weil er dessen Vortrefflichkeit erkannt hat, sondern weil er gemäß seiner brummigen und tyrannischen Natur so und nicht anders handeln muß. Dieselbe Person in der „Erzwungenen Heirat" holt die Meinung des Freundes und Nachbarn ein, als aber dessen Rat nicht so ausfällt, wie er es haben möchte, ist auch die Freundschaft zwischen beiden erledigt.

In dieser Aufassung der menschlichen Natur zeigt sich Molières Meisterschaft. Seine Menschen sind nicht komisch durch die äußere Situation, in die sie geraten, nicht durch den Witz und Humor, mit denen ein Falstaff seine eigene Nichtigkeit genießt, sondern durch die innere Notwendigkeit ihrer Charakteranlage. Die Komik liegt bei ihm wie die Tragik bei Shakespeare in der Gespaltenheit der menschlichen Natur selber. Der Dichter hat das richtig erkannt und bemerkt in der „Kritik der Frauenschule": „Übrigens ist es gar nicht undenkbar, daß jemand in gewissen Dingen verkehrt und lächerlich, in anderen ehrenhaft sein könne." Es ist nicht nur nicht undenkbar, sondern gerade in der Mischung besteht das Geheimnis und der Höhepunkt von Molières Kunst, die Charakterkomik, die man ihm nachrühmt. Seine Gestalten sind nicht lächerlich an sich wie der Bramarbas der Italiener oder ein Shakespearescher Clown, sie werden es erst dadurch, daß die Leidenschaft sie hinreißt, daß sie unter dem Zwang ihrer innersten Natur zu handeln beginnen. Alceste ist sehr ernst, komisch wird er erst, wenn der

Liebhaber den Menschenfeind verdrängt, Tartuffe ist gefährlich, bis die Leidenschaft ihn hinreißt, der Geizige verächtlich, bis die Begierde ihn übermannt. Die Leidenschaft macht sie zu Opfern der Komik, wie Macbeth und Othello zu Opfern der Tragik, zu willenlosen Sklaven, die die ihnen anhaftende Lächerlichkeit allen Blicken preisgeben.

Leidenschaft ist der Grundzug von Molières Gestalten. Selbst die Adelsucht Monsieur Jourdans, die Todesfurcht Argans und den Geiz Harpagons steigert er zur Leidenschaft. In ihr liegt die Stärke und die Schwäche seiner Menschen. Wie Gott so schafft auch der Dichter nach seinem eignen Bild. Soweit wir wissen, war auch er eine leidenschaftliche Natur, widerstandslos trotz besserer Erkenntnis seinen Trieben anheimgegeben. Er mag schwer unter dieser Anlage gelitten haben. Grimarest legt ihm die Klage in den Mund, er liebe die Ruhe über alles und könne sie niemals erreichen. Sein Dichterherz schlug zu heiß. Was er selber entbehren mußte, das schätzte er am meisten, wie Shakespeare sagt, „freudlos mit dem, was ihm das Schicksal gab". Als Molière in Sostrate, dem Helden der „Amants magnifiques", sein Mannesideal entwarf, schilderte er es mit folgenden Worten: „Ein Mann, wie nach meinem Wunsche alle Männer sein sollten, still und geräuschlos in seinem Wesen und Worten, verständig und mäßig in allen Dingen, der nur zur rechten Zeit das Wort ergreift, nicht hastig in seinen Entschlüssen und jeder aufdringlichen Übertreibung abgeneigt." Einem solchen Charakter, der sicher und gleichmütig durch das Leben geht, wären sowohl die persönlichen Leiden des Dichters wie die Komik seiner Geschöpfe erspart geblieben.

Die Welt Molières ist nur beschränkt. Die Komödie kann sich ihrem Wesen nach nicht zu den Kämpfen um die höchsten Güter der Menschheit erheben. Die Politik, die in dem sechzehnten Jahrhundert einen Dichter wie Aubigné zu seinen scharfen Satiren entflammte, war Molière verschlossen, ihm blieb nur das Privatleben, in erster Linie die Familie. In dem engen Kreise leistet er aber das Höchste und von dem Leben seiner Gesellschaft, dem Adel, dem Bürgerstand, der Wissenschaft, dem Hof und den Ärzten

entwirft er ein umfassendes Bild, das für alle Zeiten feststeht. Aus diesem Grunde hat man irrtümlich geglaubt, ihm die Phantasie und die hinreißende poetische Begeisterung absprechen zu dürfen und will ihn nur als Beobachter und Nachahmer der Wirklichkeit gelten lassen. Die Beobachtung allein schafft kein Kunstwerk, sondern nur die Intuition, die das einzelne zum Gesamtbild verbindet. Ein häuslicher Zwist in einer Bürgerfamilie stellt dem Dichter dieselbe Aufgabe wie ein Kampf zwischen Griechen und Trojanern. Der eine Stoff kann so gut wie der andere eine allgemeine menschliche Bedeutung annehmen. Zur Schilderung eines überirdischen Paradieses gehört nicht mehr Phantasiegewalt als zur Beschreibung des täglichen Lebens. Wenn Molière sich zu solchen Höhen nicht erhebt, so liegt es nicht daran, daß ihm die Flügel fehlen, sondern daß er die Grenzen seiner Kunst klar erkennt und einhält. Die Komödie besitzt für die großen Verbrecher keine Stätte; der Heuchler, der Geizhals und Don Juan, der „grand seigneur méchant homme" sind die Schlimmsten unter Molières Gestalten, auf der andern Seite fehlen dem Lustspiel seiner Natur nach aber auch die Vertreter des absolut Guten und Edeln. Bei unserm Dichter mag der Mangel noch durch persönliche Gründe verstärkt sein. Seine Meinung von den Menschen war offenbar gering, sein Blick für ihre Schwächen und Untugend zu sehr geschärft. Sein oben geschildertes Mannesideal hält sich von den Gipfeln der Menschheit fern, aber selbst dieses bescheidene Maß wird in den Komödien nicht erreicht. Der kluge Verstandesmensch und neben ihm der Liebhaber, dessen Treue und ehrliche Neigung sich in allen Fährnissen bewähren, bleibt das Höchste, was Molière darstellt. Ein größerer seelischer Wert kommt seinen Frauengestalten zu. Auch hier fehlen Idealgebilde wie Shakespeares zarte Mädchenknospen Miranda und Julia, glücklicherweise aber auch die übertriebenen Heroinen mit dem Selbstmordpathos im Stile Corneilles und Schillers. Maßhalten, Selbstbeherrschung und kluge Zurückhaltung sind auch beim Weibe die Tugenden, die der Dichter am meisten achtet. Aus ihnen erwächst die wundervolle Gestalt der Elmire im

„Tartuffe“, das Muster einer streng sittlichen und verständigen Frau, die feinste weibliche Figur, die der große Komiker gezeichnet hat.

Das moderne Lustspiel befaßt sich in besonderem Maße mit der Liebe. Während der antike Mensch in der Ehe und den Vorgängen, die zu einer Heirat führten, etwas Komisches nicht entdeckte, sind für uns die Wirrnisse und Verblendungen, die die wechselseitige Anziehungskraft der beiden Geschlechter hervorbringt, der komischen Betrachtung in hervorragender Weise fähig. Die alte Komödie kennt nur die Dirne, deren Besitz mit allen Listen und Ränken erstrebt wird; an ihre Stelle tritt die Haustochter, die Liebhaberin, die schon von den Italienern ausgebildet war. Aus dem Typus entwickelt Molière seine jungen Mädchen, Agnes, Mariane, Lucile und Lucinde, selbständige Individuen mit eigenem Willen, die die alte Schablone weit hinter sich lassen. Alle sind frei von Sentimentalität. Wenn sie lieben, so schmachten sie nicht, sondern setzen ihre ganze Kraft an die Erreichung ihres Zieles. Die Liebe macht sie stark und klug. Die unerfahrene, in einem abgelegenen Kloster erzogene Agnes wird durch die Berührung der Leidenschaft zum Weibe, das sich offen gegen die Gewalt des Vormundes aufzulehnen wagt. Die Mädchen sind sogar praktischer als die Männer. Isabella ersinnt in der „Schule der Ehemänner“ den Plan, Sganarelle zu betrügen, die Idee der Entführung in der „Frauenschule“ stammt von Agnes, während in beiden Stücken die Liebhaber sich ihnen erst nachträglich anschließen. Der Reiz der jungen Mädchen besteht in Molières Augen nicht in ihrer Lebensfremdheit und Ahnungslosigkeit. Henriette in den „Gelehrten Frauen“ mag seinem Ideal am meisten entsprechen, aber auch ihre Liebe ist keine phantastische Schwärmerei, sondern eine verständige Neigung, erfüllt von mütterlichen Instinkten. Bei dem Gedanken, einem Kinde das Leben zu schenken, errötet sie nicht, sondern bekennt sich offen zu diesem Wunsche. Sie und ihre Genossinnen sind klar über das, was sie von der Zukunft zu erwarten haben, entwachsen dem mystischen Dämmerzustande der Jungfrau. Hier liegt eine Absicht des Dichters vor. Er will

Frauen zeichnen, die sich aus eigenem Willen und nach eigener Überzeugung ihr Glück suchen, nur geleitet von dem angeborenen Gefühl für das Schickliche und das Sittliche. Die Dulderin, die die Brutalität des Mannes ergeben hinnimmt, die Griseldisnatur, dies weibliche Ideal Shakespeares, sagt Molière nichts, er stellt selbständige Frauen hin, die sich mit Recht gegen den Zwang des Vormundes oder Ehegatten auflehnen, die ein freies Verfügungsrecht über sich selber beanspruchen. Auch das war eine Neuerung. Bei seinen Vorläufern, Italienern wie Franzosen, ja sogar noch in seinem ersten Jugendwerk, dem „Étourdi", ist die Frau in Anlehnung an die Sklavinnen des Altertums nur Objekt, Molière brach und mußte mit dieser Anschauung brechen, da sie seiner Meinung von der Güte der menschlichen Natur nicht entsprach. Weil sie die Natur fälscht, richtet sich die Empörung des Dichters am stärksten gegen die Kokette. Selbst die treulose Angélique in „George Dandin" findet eine Entschuldigung in der Zwangsehe, in die man sie gestoßen hat, Célimène wird mitleidlos verurteilt und verdient nur Verachtung.

Entsprechend dem stark gebrauchten Motiv der Liebe spielt in Molières Komödien die Eifersucht eine große Rolle, in ernster Form in der „Schule der Frauen", dem „Misanthrop" und „George Dandin", burlesk in der Posse des „Cocu imaginaire", dem „Sizilianer" und der „Erzwungenen Heirat". Schon de Visé erhob den Vorwurf, daß der Dichter immer nur von Eifersucht erzähle. Und ausschließlich die Männer werden von der Leidenschaft beherrscht, ihrer großen Zahl steht kaum eine eifersüchtige Frau gegenüber. Zum Teil beruht dies auf einem Fortleben der mittelalterlichen Anschauung, die dem Weibe kein Recht einräumte, das Treiben des Mannes außer dem Hause zu überwachen, zum größeren Teil aber auf dem persönlichen Empfinden des Verfassers. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er selber unter der Eifersucht auf das tiefste gelitten hat, und es mag ein Selbstvorwurf sein, wenn er im „Sizilianer" erklärt: „Ein Eifersüchtiger ist ein Scheusal, das von aller Welt verachtet wird."

Die Sprache Molières ist schon im Zusammenhang mit seinen ersten Jugendwerken besprochen, schon dort wurde darauf hingewiesen, daß deutsche Ohren kein Verständnis für die Reize des französischen Alexandriners besitzen, daß dagegen, abgesehen von vereinzelten Angriffen, die mehr aus Originalitätsucht als aus Überzeugung hervorgingen, der Vers unseres Dichters in seiner Heimat noch heute auf das höchste bewundert wird. Man rühmt seine Korrektheit, seinen Wohlklang, seine Kraft, besonders aber die Fähigkeit und Schmiegsamkeit, mit der er sich dem Alltäglichsten wie dem Höchsten anpaßt. Molière brachte die Sprache der guten Gesellschaft auf die Bühne. Vor ihm herrschte das Pathos der Tragikomödie auf der einen, der Derbheit der Farce auf der andern Seite, zwischen beiden wählte er den Mittelweg und schuf die Ausdrucksform und den Stil der modernen Komödie, im Verse sowohl als in der Prosa, die er zum erstenmal in das feinere Lustspiel einführte, während sie vor ihm nur in der Posse geduldet wurde. Seine Prosa besitzt die Vorzüge seines Alexandriners vielleicht in noch höherem Maße, da sie der Lebendigkeit und Natürlichkeit des Dialoges noch besser entgegenkommt. Und nur darauf legt der Dichter Wert, nur deshalb wagte er den Übergang zur ungebundenen Form, weil er den Vers, zum mindesten zeitweilig, als ein Hemmnis, als eine Stütze der Unnatur empfand.

In dem Vorwort der „Liebe als Arzt" hat Molière ausdrücklich dagegen Verwahrung eingelegt, daß man seine Komödien liest. Er selbst schrieb, wie das bei einem Schauspieler kaum anders zu erwarten ist, immer mit dem Bühnenbild vor Augen. Die Darstellung ist bei ihm die notwendige Ergänzung des gesprochenen Wortes, ohne die manches dunkel bleibt. Ob Éliante im „Misanthrop" zwanzig oder sechzig Jahre zählt, geht aus ihren verständigen Reden nicht hervor; sobald Mademoiselle de Brie auftrat, schwand jeder Zweifel. Der Dichter besaß den ungeheuern Vorteil, daß er nicht für ein beliebiges Theater schrieb, sondern für ganz bestimmte Schauspieler, deren Eigenart er berücksichtigte. Schon 1669 bemerkt der Zeitgenosse Gabriel Guéret von ihm: „Er besitzt das

Geheimnis, seine Stücke derartig für seine Leute einzurichten, daß sie für die dargestellten Personen geboren zu sein scheinen. Sie besitzen keinen Fehler, aus dem er nicht einen Vorteil zu ziehen versteht, und selbst diejenigen weiß er in originellen Schöpfungen zu verwerten, von denen man fürchtet, daß sie das Schauspiel verderben würden.“ So paßte die Rolle des Ariste in der „Männerschule“ ausgezeichnet für l'Espy, von dem man sich sonst nichts versprach. Im „Geizigen“ müssen sich selbst der eigene Husten des Dichters und die Lahmheit seines Schwagers in die Komödie einfügen. Mit Darstellern, denen die Rollen auf den Leib zugeschnitten waren, ließ sich das Höchste in der Kunst leisten, sie waren ebensosehr wie das gesprochene Wort ein Instrument in der Hand des Meisters. Alle Kritiker sind darüber einig, daß im Palais-Royal ein Zusammenspiel erreicht wurde, wie man es bis dahin noch nicht gesehen hatte. Ein Geist beseelte alle Körper, und der Führer, der zugleich Verfasser, Direktor, Regisseur und Schauspieler war, schuf aus der Dichtung und der Darstellung ein unzerreißbares, geschlossenes Ganzes. In den späteren Jahren ersann er sogar bestimmte Zeichen zur Markierung der Aussprache und Betonung, damit ja jede Silbe in seinem Sinn herauskam. Daß Molière selbst den Schauspielern, wenigstens in Rollen, die keinen verkünstelten und unnatürlichen Heroismus verlangten, als Vorbild dienen konnte, unterliegt keinem Zweifel. Nach Chappuzeau war er als Darsteller bewundernswert, der Arzt Bernier rühmt die hinreißende Gewalt seines Ausdrucks, er habe, wie man sagt, das Gesicht in den Händen getragen, und selbst der alte Gegner de Visé mußte später bekennen: „Er war ein Schauspieler von dem Scheitel bis zur Sohle. Sein ganzer Körper schien zu sprechen, und mit einem Schritt, einem Lächeln, einem Augenzwinkern oder einer Kopfbewegung vermochte er mehr zu sagen als die größten Redner in Stunden.“ Erst die vollendete Darstellung brachte Molières Werke zur vollen Geltung. Der Wortlaut seiner Komödien ist uns zwar erhalten, aber ohne die Aufführung bleibt er ein Fragment, nur die eine Hälfte des Kunstwerkes, dessen

andere die Phantasie des Lesers oder die Technik des Theaters zu ergänzen sucht, aber doch niemals in der Weise, wie das Ganze den Zeitgenossen des Dichters geboten wurde.

Die Bühne Molières besaß eine glückliche Doppelstellung, sie war Hof- und Volkstheater zu gleicher Zeit. Ihre Grundlage war gut bürgerlich, denn die städtischen Vorstellungen lieferten den größten Teil der Einnahme. Aber wenn die königliche Subvention dagegen auch zurücktrat, so wurde das Verhältnis doch durch das höhere Ansehen des Hofes wieder ausgeglichen. Der Dichter verfügte über zwei verschiedene Hörerkreise. Von einem Fehlspruch der Masse stand ihm die Berufung an das bessere Verständnis des Hofes offen, und von dessen Überfeinerung an das gesunde Urteil der Gesamtheit. In der „Kritik der Frauenschule" meint er, daß Verständnis und guter Geschmack nicht an die teuren Plätze gebunden seien, ja er erklärt den Beifall des Parterres für den sichersten Maßstab, da dessen Besucher sich dem Eindruck am unmittelbarsten überließen und weder durch eine vorgefaßte Abneigung noch affektierte Bewunderung noch durch eine lächerliche Prüderie voreingenommen seien. Das sind die Fehler, an denen die vornehme Gesellschaft krankte. Wenn Grimarest erzählt, Molière habe alle seine Werke seiner alten Hausmagd vorgelesen oder es gerne gesehen, daß die Kinder der Schauspieler bei den Leseproben zugegen waren, so mögen das Fabeln sein; sie beweisen aber so viel, daß der Dichter das Urteil des naiven Volkes und dessen ungetrübte Weisheit zu schätzen wußte. An seinem reichen Tisch war für alle gedeckt. Auch den Hofleuten spricht er in der „Kritik der Frauenschule" das Kunstverständnis nicht ab, im Gegenteil, sie erhalten ein Kompliment für ihren guten Geschmack, das allerdings wohl kaum so günstig ausgefallen wäre, wenn die Anschauungen des Königs, nach denen seine Umgebung sich untertänigst richtete, in den meisten Fällen nicht mit denen des Volkes übereingestimmt hätten.

Molières Komödie ist ihrem Wesen nach bürgerlich. Der Schöpfer selber ging aus einer biederen Pariser Handwerkerfamilie

hervor und die Abstammung bestimmt auch die Richtung seiner Kunst. Kam es der alten Komödie darauf an, die vornehmen Herren auf Kosten der unteren Stände zu amüsieren, so kehrte er den Spieß um. Zwar die Untugenden und Lächerlichkeiten der bürgerlichen Welt schont er nicht, aber ein Revolutionär wurde er nur dadurch, daß er auch den Adel in den Kreis der komischen Betrachtung zog. Die „Preziösen“ verspotteten zwei Gänschen aus der Provinz, der Schlag traf aber die hochstehenden Damen; der lächerliche Marquis, der noch heute in dem hohlköpfigen Leutnant lebt, wurde in den „Lästigen“ zum erstenmal auf die Szene gebracht, der adelige Industrieritter im „Bürgerlichen Edelmann“. Der „Tartuffe“ richtete sich gegen die vornehmen Kreise, die unter dem Deckmantel der Religion ihre Geschäfte betrieben, und im „Don Juan“ entstand der Typus des „grand seigneur méchant homme“, gefährlicher als Beaumarchais' Almaviva, wenn der Dichter des siebenzehnten Jahrhunderts es auch noch nicht wagen durfte, neben dem Herrn die überlegene Klugheit des Dieners zu schildern. Die Aristokratie hatte in Frankreich abgewirtschaftet; von oben zermalmte sie das Königtum, von unten der aufstrebende Bürgerstand. Molière verrichtete die geistige Arbeit für die beiden Faktoren, auf denen die Zukunft des Landes beruhte. Er schuf die geistige Richtlinie, auf der die getrennten Kreise, die Stadt und der Hof, sich vereinigen konnten. Ein Jahrhundert mußte noch vergehen, ehe die bürgerliche Gesellschaft den Sieg errang; Molière ist ihr erster und einer ihrer entschiedensten Vorkämpfer. Vor ihm war die Komödie ein Spiel, in dem tausendjährige Marionetten unmögliche Liebesintrigen vorführten, durch ihn ward sie zu einer Waffe in den sozialen Kämpfen Frankreichs, einer geistigen Macht im Leben des Volkes, zu einer Offenbarung, die der Nation die Augen über ihr eigenes Wesen öffnete, zur Trägerin der Wahrheit, die alle Schichten durchdrang und an allem Abgestorbenen und Alten, an allem Faulen und Hohlen rüttelte. Mit Stolz durfte Molière auf die Arbeit blicken, die er in den wenigen Jahren seines Pariser Aufenthaltes verrichtet hatte.

Das Schaffen des Dichters ist nur die äußere Offenbarung seiner Persönlichkeit. Er ist das Werk, und das Werk ist er, wie Schiller bemerkt. Die Leidenschaftlichkeit, die sich in allen seinen Gestalten findet, ist auch der Grundzug von Molières Wesen. Wenn es ihm gelang, im Gegensatz zu der spitzfindigen Galanterie seiner Zeit eine echte, von Herzen kommende Neigung zu schildern, so liegt es daran, daß er sie selber gefühlt hat. Wie in seiner Kunst, so spielten auch in seinem Leben die Frauen eine entscheidende Rolle. Wenn die Eifersucht bei ihm beständig wiederkehrt, so zeichnet er in ihr nur eine selbstempfundene Qual. Temperamentsmensch war er vom Wirbel bis zur Sohle, eine Kampfnatur, die den Krieg um des Krieges willen liebte. Diese Unrast übertrug sich auch auf sein Privatleben. Wie Grimarest erzählt, war er aufbrausend und von seinen jähen Launen abhängig. Ungeduldig, aufgeregt und nervös erscheint er im „Impromptu von Versailles" im Kreise seiner Schauspieler, und ein schlecht gesprochener Vers soll ihn zur Verzweiflung gebracht haben. Trotzdem war er praktisch. „Er wußte, wie man zum Erfolg kommt," sagt de Visé schon 1663 von dem Dichter. In geschickter Weise verstand er es, sich gleich bei dem ersten Auftreten das Wohlwollen des Königs zu gewinnen, er bewies seine Umsicht, als er den freisinnigen Kardinallegaten gegen den beschränkten Pariser Klerus ausspielte und den beinahe aussichtslosen Kampf um den „Tartuffe" allen Schwierigkeiten zum Trotz aufnahm und siegreich zum Ende führte. Nur in Geldsachen scheint der praktische Sinn ihm gefehlt zu haben. Er liebte den Luxus, gab viel für eine elegante Wohnungseinrichtung, kostbare Kleidung und in den besseren Jahren für eine angenehme Geselligkeit aus, so daß sein nachgelassenes Vermögen in einem auffälligen Mißverhältnis zu seinen Einnahmen stand. Auf den Wanderfahrten führte Madeleine Béjart seine Kasse und auch in den ersten Pariser Jahren erledigte sie die Geldgeschäfte und quittierte über die Einnahmen des Dichters, bis dessen Heirat dem kameradschaftlichen Verhältnis ein Ende machte. Armande wußte in Finanzsachen Bescheid; neben der schauspielerischen Be-

gabung hatte sie auch den Geschäftsgeist der Familie Béjart geerbt.

Molières Hand war zu freigebig, sein Herz zu weich, um Reichtümer anzusammeln. Bei seinem Tode hatten ihn alle angepumpt von dem Gärtner in Auteuil bis zu seinem Verleger in Paris. Seine Güte und Mildtätigkeit werden von allen Zeitgenossen gerühmt und Grimarest weiß verschiedene Anekdoten von dem Edelmut seines Helden zu erzählen. Eines Tages gab er seiner Gewohnheit gemäß einem Bettler ein Almosen. Es war ein Louisdor, den der Beschenkte mit dem Bemerken zurückgab, der Herr habe sich wohl vergriffen. Molière war von der Ehrlichkeit so gerührt, daß er dem ersten Goldstück ein zweites zufügte. Ein anderes Mal erbat ein heruntergekommener Schauspieler, ein ehemaliger Kollege aus der Provinz, seine Hilfe. Der Dichter fragte Baron, wie viel er ihm geben solle. Vier Pistolen, meinte dieser, seien genug. „Ja," erklärte der freigebige Mann, „vier Pistolen werde ich ihm für dich geben und für meinen Teil noch zwanzig weitere, dazu noch ein altes Theaterkostüm, das ich nicht mehr gebrauchen kann." In Wahrheit war der Anzug noch kaum benutzt und besaß allein einen Wert von zweitausendfünfhundert Livres. Doch wir brauchen nicht auf unsichere Anekdoten zurückgreifen: d'Assoucy, Baron, Lulli konnten alle von der Hilfsbereitschaft Molières Zeugnis ablegen, und nicht am wenigsten sein alter, verarmter Vater, den er in der zartesten und rücksichtsvollsten Weise unterstützte. Der Dichter war ein treuer Freund seiner Freunde, und um so bitterer mußte es ihn schmerzen, wenn er von Racine, Lulli und Baron nur Undank für die erwiesenen Wohltaten erntete. In seinem Witz besaß er eine furchtbare Waffe. Bayle schreibt in einem Briefe: „Sein Spott war so beißend, daß er wie ein Blitzstrahl einschlug. Wenn ein Opfer davon getroffen war, so wagte man sich dem Unglücklichen nicht mehr zu nähern. Man floh ihn, tanquam de coelo tactum et fulguratum hominem, wie einen vom Himmel gezeichneten und zerschmetterten Menschen. Er verlor zugleich einen Teil seines Verstandes, wie man es im Altertum von denen glaubte, die der

Blitzstrahl berührt hatte." Die vernichtende Wirkung der Molièreschen Ausfälle auf der Bühne ist bekannt, im Privatleben scheint der große Komiker von dieser furchtbaren Macht keinen Gebrauch gemacht zu haben. Er war zu gutmütig, und in der Gesellschaft lag ihm nichts ferner, als durch Geist zu glänzen, am wenigsten auf Kosten anderer. Unter dem Pseudonym Damon hat der Dichter sich selbst und sein Verhalten in der „Kritik der Frauenschule" geschildert: „Du kennst ihn," sagt Elise, „wie einsilbig er in Gesellschaft ist. Man hatte ihn als schönen Geist zum Souper eingeladen, und er war an dem Abend stummer als je: da saß er denn schweigend und zerstreut unter einem halben Dutzend Leuten, die auf ihn eingeladen waren und ihn mit großen Augen wie ein Wundertier ansahen. Sie hatten sich alle vorgestellt, er würde die Versammlung mit Witzen frei halten; er müsse ein Impromptu auf alles machen, was gesagt würde; jedes Wort aus seinem Munde müsse etwas Außerordentliches sein und er könne nur mit einem Epigramm zu trinken fordern. Aber sie waren sämtlich sehr enttäuscht, und die Damen waren ebenso schlecht erbaut von ihm als ich von ihnen." Die Schweigsamkeit und das ernste, ja melancholische Wesen Molières werden von anderer Seite bestätigt, besonders von de Visé in der schon zitierten Stelle der „Zélinde". Nur auf der Bühne verfügte der Dichter über Heiterkeit und unverwüstliche Laune; im Leben blieb er stumm und höchstens im Kreise weniger vertrauter Freunde taute er auf. Der „griesgrämige Liebhaber" lautete der Untertitel des „Misanthropen": wir haben gesehen, daß er nicht auf Alceste, wohl aber auf den Verfasser selber paßte. Unter der Einwirkung der langwierigen aufreibenden Kämpfe, des seelischen Leides, das seine Ehe ihm brachte, und der Krankheitsanfälle soll der Ernst sich zur Hypochondrie gesteigert haben. Spuren davon zeigen sich im „Eingebildeten Kranken", doch sie verschwimmen in der ausgelassenen Lustigkeit der Komödie, und ob man wirklich von einem „Hypochonder Molière" sprechen kann, wie es das schon mehrfach erwähnte Pamphlet tut, erscheint mehr als zweifelhaft. Wer die Menschen so durchschaute wie er, konnte im

Leben nicht glücklich sein. „Alle Scherze, die aus der Kenntnis der menschlichen Natur hervorgehen,“ bemerkt Madame de Staël, „sind im letzten Ende traurig.“ Das ist richtig, denn sie sind bittere Wahrheiten.

Aber der Wahrheit, und mochte sie noch so bitter sein, hat der Dichter sein Leben lang gehuldigt. Für sie hat er gestritten und im Kampfe für die Wahrheit ist er gefallen. Der Haß gegen das Falsche, gegen die Heuchelei und die Lüge machte sein Dasein zu einem beständigen, ununterbrochenen Krieg. Auch er hat geirrt, aber sein Ziel, die Wahrheit selbst, hat er nie aus dem Auge verloren. Nicht die Wahrheit im Sinne philosophischer oder religiöser Erkenntnis, denn Philosophie und Religion spielen in dem Schaffen Molières kaum eine Rolle, aber die Wahrheit als Grundlage der persönlichen Ehrenhaftigkeit und Rechtschaffenheit, die Wahrheit des Alltages, ohne die ein Zusammenleben gebildeter Wesen unmöglich ist. Er selber besaß sie. „Rechtschaffen, klug, menschlich, freimütig und edelgesinnt“: mit diesen kernigen Worten wird sein Charakter in einem kleinen Stück, dem „Schatten Molières“, nach seinem Tode geschildert. Und Chappuzeau berichtet: „Außer den großen Eigenschaften des Schauspielers und Dichters besaß er die eines Ehrenmannes. Er war ein edler und guter Freund, höflich und rechtschaffen in allen Handlungen, bescheiden, wenn man ihn lobte, gelehrt, ohne es zu zeigen, dabei hinreißend und liebenswürdig in seiner Unterhaltung, daß jeder von ihm entzückt war.“ Ein protestantischer Pfarrer, der gewiß keinen Grund hatte, die verfemte Kunst des großen Komikers zu verehren, ergänzt dieses Urteil: „Weder seine Stellung noch sein Beruf können unter Ehrenmännern die Achtung mindern, die man für seine Werke und für ihn selber hegen muß. Auf Grund seiner Leistungen und seiner persönlichen Tugenden kann man von ihm sagen, was der Meister der Redner (Cicero pro Roscio) von einem seines Standes sagte: Qui ita dignissimus est scena propter arteficium, ut dignissmus sit curia propter abstinentiam.“ Diese persönliche Ehrenhaftigkeit in einem Zeitalter der Lüge und Heuchelei bildet Molières schönsten Ruhmestitel. Mag man an der Moral seiner



MOLIÈRE

Gemälde von P. Mignard in der Comédie Française Paris

Nach Kohledruck von Braun Clément & Cie. Dornach

MEISENBACH RIFFARTH & CO

Werke manches aussetzen, mag sein Leben nicht ohne Flecken sein, — alles verschwindet vor dem ehrlichen Wollen des Mannes. „Sei wahr!“ ruft er uns zu, „wahr gegen dich selbst, wahr gegen deinen Nächsten!“ Aberglauben und Frömmlertum, Heuchelei und Afterwissenschaft, falsche Empfindsamkeit und unberechtigte Anmaßung sind die Feinde, die er auf das unbarmherzigste verfolgte. Im Leben wie im Dichten. Goethe nennt ihn einen reinen Menschen. Das Wort trifft zu, nicht in dem Sinne eines schuldlosen, unbefleckten Menschen, aber eines Mannes, der offen gegen sich und die Welt war, der seine Fehler überwand, ehrlich strebte und sich, solange er atmete, mit seiner ganzen Person für das Wahre und Rechte einsetzte. Sein Leben ist ein großer Kampf mit den eigenen Leidenschaften, den Dämonen im Herzen und Hirn, und mit den äußeren Feinden, der Lüge und der Unaufrichtigkeit. Einen Sieg gibt es in diesem Streite nicht, aber so zu kämpfen wie Molière heißt Mensch sein, heißt Dichter sein!

Dem inneren Bilde des großen Genius soll ein kurzes Wort über seine Erscheinung hinzugefügt werden. Wir besitzen zwei Porträts, die bei Lebzeiten des Dichters gemalt sind. Das eine von Mignard, das sich in der Comédie-Française befindet, stellt Molière als Cäsar in Corneilles „Tod des Pompejus“ dar; das zweite und wichtigere hängt in Chantilly, dem Schlosse des Herzogs von Aumale, wo Condé sich einst den verbotenen „Tartuffe“ vorspielen ließ. Früher galt es auch als ein Werk Mignards, doch wird es jetzt mit gutem Grund dem Maler Sebastian Bourdon zugeschrieben. Es stellt den Dichter in den besten Mannesjahren in städtischer Tracht mit einer reichen Allongeperücke dar. Der Ausdruck ist ernst, die großen Augen starren schwermütig und voll seelischen Leidens in die Ferne, die Stirn ist sehr breit, von tief eingegrabenen Längsfalten durchzogen, die von geistiger Arbeit und vielem Nachdenken zeugen. Die Nase tritt ziemlich gerade aus dem Gesicht heraus, verdickt sich aber in entstellender Weise nach unten. Der Mund ist groß, die Lippen sind etwas aufgeworfen und auf beiden Seiten von bittern Furchen umgeben. Auf der Ober-





MOLIÈRE

Gemälde von P. Mignard in der Comédie française Paris

Nach Kohledruck von Braun Clément & Cie. Dornach

MEISENBACH RIFFARTH & CO.

lippe zeigt sich ein schwacher Rest von Schnurrbart. Die Form des Kopfes, der gedrückt zwischen den Schultern sitzt, ist rund, der Gesamteindruck zwar bedeutend, aber doch abstoßend häßlich. Dies Bild stimmt ungefähr mit den Angaben überein, die die Frau des Schauspielers Poisson, die Tochter du Croisys, die als Kind Molière noch gesehen hat, über seine äußere Erscheinung machte. Danach war er weder zu dick, noch zu mager, seine Figur eher groß als klein, seine Haltung vornehm, sein Bein schön. Trotzdem war sein Gang schwerfällig. Das Gesicht fiel durch den ernsten Ausdruck, die dicke Nase, den großen Mund, die wulstigen Lippen, den dunkeln Teint und die starken schwarzen Augenbraueu auf, die sich immer bewegten und dadurch äußerst komisch wirkten. Die Natur, die ihn mit Talent und Geist so freigebig ausgestattet, hatte ihm die äußeren Gaben versagt, fügt Madame Poisson aus ihren Erinnerungen hinzu. Die schöne Seele lebte nicht in einem schönen Körper. Das Äußere des Dichters war häßlich, ja grotesk. Man begreift nicht, daß er sich in der Rolle des Imperators malen ließ, und noch unverständlicher ist es, daß ein Künstler wie Mignard sich dazu hergab, die Züge des Freundes in dieser Theatermaske festzuhalten. Das Bild, mag es auch technisch eine tüchtige Leistung sein, gibt keine Idee von dem Wesen des Mannes, und wenn es neben dem besseren Porträt in Chantilly unserm Werke beigefügt ist, so geschieht es nur, weil diese beiden Bilder die einzigen sind, die zu Molières Lebzeiten entstanden und auf volle Glaubwürdigkeit Anspruch erheben können. Auch das letztere ist unschön, aber macht doch einen würdigen Eindruck. Klugheit, Trauer und Energie sprechen aus den Zügen des Mannes, von seiner Genialität, seiner seelischen Anmut und seinem geistigen Adel hat der Maler allerdings auch keine Spur erfaßt. Wer diese sucht, der muß sich schon an eines der späteren Abbilder halten, besonders an die schöne Houdonsche Büste in der französischen Akademie, nur schade, daß auch sie auf freischaffender Phantasie beruht und mit dem wirklichen Aussehen des großen Komikers eine höchst zweifelhafte Ähnlichkeit besitzt.

Zwölftes Kapitel

Die Zeit vor der Entscheidung

Das für Molière traurigste Lebensjahr 1667 ging endlich zur Neige. Eine schwere Krankheit, die wohl ein dauerndes Siechtum zurückließ, hatte er in dem Zeitraum durchgemacht, und das erneute, ja verschärfte Verbot seines Lebenswerkes lastete noch immer schwer auf ihm und seinem Theater. Seine dichterische Tätigkeit ruhte völlig, das Jahr verstrich, ohne daß ein neues Werk von ihm erschien. Zwar wurde der „Sizilianer“, seine letzte Arbeit, im Januar 1667 aufgeführt, aber als Dichtung gehört er dem voraufgehenden Jahre an. War es das persönliche Elend und die geschwächte Gesundheit, die dem Dramatiker die Schaffenslust und Schaffenskraft raubten oder wollte er der Drohung des zweiten Placet, keine Komödien mehr zu schreiben, Nachdruck verleihen? Eine bestimmte Antwort läßt sich darauf nicht geben, alle diese Ursachen mögen zusammengewirkt haben. Auf Grund einer schon zitierten Stelle des „Amphitryo“ nimmt man an, daß der König nach seiner Rückkehr im Herbst 1667 den schmollenden Dichter durch ein freundliches Wort, vielleicht auch durch ein bestimmtes Versprechen, den „Tartuffe“ freizugeben, besänftigt habe. Dies ist zwar nur eine Vermutung, aber durch den Eifer, mit dem der große Komiker nach dieser Zeit seine Tätigkeit wieder aufnahm, gewinnt sie eine indirekte Bestätigung. Drei neue Stücke folgen im Jahre 1668 rasch aufeinander: „Amphitryo“, „George Dandin“ und „Der Geizige“.

Man hat in ihnen die Spuren von Molières seelischer Verstimmung finden wollen und sie kurzweg als Ausgeburten seiner eignen Leiden hingestellt. Richtig ist, daß die Heiterkeit des „George Dandin“ der Bitterkeit nicht entbehrt. Der arme betrogene Ehe-

mann, dem sein Weib das Haus zur Hölle macht, mag mehr Mitleid als Gelächter erregen. „Der Geizige“ zeichnet in düstern Farben das Bild einer durch das Laster ihres Oberhauptes zerrütteten Familie. Aber diesen beiden Komödien steht die ausgelassene Lustigkeit des „Amphitryo“ gegenüber, in dem sich die gute Laune, der Witz und die Grazie des Verfassers glänzender als je zuvor bewähren. Doch auch in ihm will man Anzeichen der Niedergeschlagenheit entdecken. Steht er nicht durch die Darstellung des Ehebruches in enger Verbingung mit dem „George Dandin“ und liegt nicht darin eine Erinnerung an den schwersten Schlag, der damals den Dichter getroffen? Wir wissen nicht, ob Armandes Leichtfertigkeit wirklich so weit ging, noch weniger, ob ihr Gatte dabei die Rolle des Amphitryo oder Dandin spielte, auf keinen Fall aber kann die spöttische, ja frivole Behandlung der ehelichen Untreue in dem Drama als Beweis eigenen Grames dienen. Das heißt nicht den Dichter erklären, sondern ihn verhöhnen. Von den Anschauungen des „Amphitryo“ führt keine Brücke zu der Tragödie im Hause Molières. Nicht das eigene Erlebnis brachte den Dramatiker zur Behandlung der alten Göttersage, sondern das Verständnis für die Komik, die sich für moderne Anschauung aus ihr entwickeln ließ. Kein innerliches Band verknüpft die drei Stücke des Jahres 1668; äußerlich haben sie das eine gemeinsam, daß Molière seine Erfindungsgabe noch weniger als sonst anstrengt. „Amphitryo“ und „Der Geizige“ lehnen sich eng an zwei plautinische Komödien an, und „George Dandin“ bringt nur die Erweiterung einer alten, in der Provinz entworfenen Jugendposse. In der unfreien Art des Schaffens könnte man ein Zeichen der Verstimmung finden: nach dem halben Erfolg des „Misanthrop“ fehlte es dem Dichter an Vertrauen zu seiner eigenen Phantasie. Aber hat er wie Shakespeare und Lope de Vega, wenn er eine brauchbare Vorlage fand, überhaupt jemals mehr als das Notwendigste geändert? Das Theater verlangte Stücke, und das Bedürfnis nach einem Kassenerfolg war damals bei dem Palais-Royal besonders groß. Molière besaß gar nicht die Zeit, sich auf

weitschweifige Erfindungen einzulassen, sondern was ihm begegnete, griff er auf, mochte es nun von Plautus oder aus seiner eigenen Jugend stammen. Alle seine großen Komödien, vielleicht die „Gelehrten Frauen“ ausgenommen, sind nicht frei von Ernst, es ist also nichts Besonderes, daß auch in den Stücken des Jahres 1668 manches trübe und bittere Wort fällt, aber in ihrer Gesamtheit können diese Werke als Ausfluß einer seelischen Verdüsterung deshalb nicht hingestellt werden, mag eine solche auch in manchen Einzelheiten zum Durchbruch gelangen. In den späteren Dichtungen Molières tritt das persönliche Moment immer mehr zurück. Die Subjektivität des jüngeren Mannes schwindet. Das hängt mit der Abspannung zusammen, die die aufreibenden Kämpfe der letzten Jahre hervorriefen. Eine Art Resignation mag darin liegen. Der Dichter war zufrieden, wenn er seine Truppe mit Stücken versorgte und den Wünschen des Königs nachkam. Nur den Streit gegen die Ärzte setzte er noch fort, aber was war dieses Geplänkel gegen die Stürme der „Frauenschule“ und des „Tartuffe“!

Nach dem Erfolg der „Preziösen“ erklärte Molière angeblich, er habe nichts mehr von Plautus und Terenz zu lernen, sondern nur noch von dem Leben selber. Wenn er jetzt wieder auf die alten Klassiker zurückgriff, so lag darin bewußt oder unbewußt ein Verzicht. Die Erneuerung der tausendjährigen Fabeln brachte keine Gefahr, auf der anderen Seite boten diese auf ihre Bühnenwirksamkeit ausprobierten Stoffe Vorteile, die der praktische Theatermann zu würdigen wußte.

„Amphitryo“ nimmt unter allen Stücken des Dichters eine eigenartige Stellung ein. Entgegen seiner Gewohnheit französierte er die plautinische Handlung nicht, sondern sie spielt wie bei dem römischen Dichter unter — wenigstens dem Namen nach — historischen Personen. Griechisch sind freilich dieser Jupiter, dieser Amphitryo und diese Alkmene nicht, im Gegenteil die Gestalten sind modern, sogar zu modern, aber die Vorgänge liegen in einer sagenhaften Vergangenheit und ereignen sich unter Menschen, die weder der Dichter noch die Zuschauer als Zeitgenossen empfanden.

Die alte Göttersage von dem höchsten Himmelsherrn, der in menschlicher Maske herniedersteigt, um die Liebesgunst schöner Erdenfrauen zu genießen, ermangelte freilich der Aktualität nicht und rechtfertigte dadurch den Entschluß des Dramatikers, sie wieder auf die Bühne zu verpflanzen. Gleich dem Olympier war auch der Sonnenkönig Ludwig nicht unempfänglich für die Reize seiner weiblichen Untertanen. Ähnlich wie jener schlich er sich nachts unerkannt in die Gemächer der Hofdamen der Königin und war empört, als die sittenstrenge Herzogin von Navailles eine Sperrtüre anbrachte, die den angenehmen nächtlichen Ausflügen ein Ende bereitete. Gerade damals eroberte die schöne Marquise von Montespan das Herz des Monarchen. Ihr Gatte wollte die Gastrolle, die Ludwig in seinem ehelichen Lager gab, nicht dulden und wagte es sogar, sich dem allerhöchsten Eindringling zu widersetzen. Doch seine Abneigung gegen eine „Teilung mit Jupiter“ galt als unerhörte Frechheit, als eine bei einem wohlerzogenen Höfling unverzeihliche Geschmacklosigkeit. Das Ehrgefühl des gekränkten Mannes stieß nirgends auf Verständnis. Die Vorgänge besitzen große Ähnlichkeit mit dem Inhalt des „Amphitryo“. Hat Molière sie vor Augen gehabt, als er das Werk schuf? Es ist nicht wahrscheinlich, denn die neue Liebschaft des Königs wurde, da die alte mit der la Vallière noch nicht gelöst war, mit dem strengsten Geheimnis umgeben. Der Dichter konnte davon kaum etwas wissen, und wenn ihm selbst der Hofklatsch ein Gerücht zutrug, so hütete er sich wohl vor einer Indiskretion. Zu einem Tagesereignis hätte er auch in entscheidenderer Weise Stellung nehmen müssen. Entweder konnte er den Ehebruch des hohen Herrn glorifizieren oder sich den Standpunkt des beleidigten Ehemannes zu eigen machen. Beides geschieht nicht. Vor dem einen bewahrte den Dichter sein guter Geschmack, vor dem andern sein Verhältnis zum König. Mochte er ihm auch wegen seiner oft schwankenden Handlung grollen, so war es doch ausgeschlossen, daß er gegen ihn, den er als seine beste Stütze und einzige Hoffnung im Kampfe um den „Tartuffe“ betrachtete, einen spöttischen Ausfall plante. Ebensowenig

wird aber der Ehebruch beschönigt. Jupiter weiß zwar „die Pille zu vergolden", aber sie bleibt für Amphitryo bitter genug. Sosia trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er am Schluß erklärt:

Ich rate sehr,
ihr geht ganz still nach Hause, liebe Gäste;
hier ziemen weder Jubel sich noch Klagen.
In solchen Fällen, mein' ich, sei das Beste,
auf eurer Hut zu sein und nichts zu sagen.

Nur der Unverstand kann darauf den Vorwurf gründen, Molière habe die Ausschweifungen seines königlichen Gönners verherrlicht. Ohne irgendeine Tendenz behandelt er den heikeln Gegenstand. Die Dinge lagen eben in der Luft, und daraus erklärt sich das Zusammentreffen der wirklichen und poetischen Ereignisse. Die Komödie wurde bald nach der ersten Aufführung an den Hof gebracht und dort im Beisein Ludwigs, vermutlich auch der Montespan gespielt, und beiden dämmerte nicht die leiseste Ahnung auf, daß es sich hier um ihr eigenes Schicksal handelte. Das blieb dem Spürsinn der modernen Forschung vorbehalten.

Molière schöpfte in erster Linie aus dem gleichnamigen Stück des Plautus. Da er von den Quellen des Römers, etwa Äschylus Alexandrinus oder Rhinton von Tarent nichts gewußt hat, so ist es zwecklos, den Stoff weiter zurück zu verfolgen, etwa gar bis zu einer indischen Sage, die den gleichen Inhalt haben soll, zumal da von Plautus' griechischen Vorgängern nur noch dürftige Bruchstücke vorhanden sind. Der lateinische Dichter behandelt den Mythos trotz einzelner recht derber Witze im ganzen ernsthaft. Er würde das unter Göttern spielende Stück sogar als Tragödie bezeichnen, wenn nicht ein Sklave darin vorkäme. Ein Sklave trägt bei den Römern aber immer einen komischen Charakter, deshalb ist das Werk eine Tragiko-Komödie, eine Verbindung von Ernst und Scherz. Jupiter bleibt ein Gott, zwar ein Gott, der seine Allmacht mißbraucht und mit Vergnügen Verwirrung anstiftet, aber doch der höchste Herr des Himmels. Das Gefühl der Alten, die ihre anthropomorphen, mit allen menschlichen Schwächen behafteten

Götter belachten und doch anbeteten, ist für den Modernen unbegreiflich, höchstens in dem Heiligendienst der Süditaliener und Spanier findet sich noch etwas Ähnliches. Daß Jupiter Liebesgefühle empfindet und sie durch schlaue List zu befriedigen sucht, schädigte ihn in der allgemeinen Achtung nicht, er blieb dennoch ein überirdisches Wesen. Amphitryo besitzt deshalb, sobald er erfährt, wer seine Gattin beglückt hat, nicht den geringsten Grund zur Eifersucht. Aus vollem Herzen kann er erklären:

Fürwahr es reut mich nicht, mit Jupiter
mein Gut geteilt zu haben.

Er ist von der Gnade des Olympiers durchdrungen und bringt ihm schleunigst noch ein Dankopfer dar. Seine Gattin Alkmene steht neben ihm als das typische, willenlose Weib des Altertumes, das die Vorwürfe des Mannes geduldig hinnimmt, aber auch sofort zur Versöhnung bereit ist, sobald sein Zorn sich besänftigt. Sie ist nur die lebende Form, um Kinder zu zeugen. Damit kommen wir zu dem Zweck des plautinischen Stückes, das in der wunderbaren Geburt des Herkules gipfelt. Sie bildet das erhebende Moment des dramatisierten Mythos, etwas so Großartiges, daß daneben die vorübergehende Aufregung Amphitryons und die Witze Sosias, der seinen Herren nicht erkennt, völlig verschwinden. Die Volksphantasie liebt es, wunderbare Geschehnisse mit spaßhaften Einzelheiten auszuputzen, das Größte mit dem Kleinsten zu verbinden, wie das in ähnlicher Weise bei der Geburt Christi in den Passionspielen des Mittelalters, bei der Buddahs in der indischen Sage geschieht. Darin liegt keine Herabwürdigung, sondern ein Beweis, daß die Vorgänge dem Volke ans Herz gewachsen sind, daß es die Unscheinbarkeit seiner eigenen Existenz in ihnen wiederfinden möchte.

Die mythische Bedeutung mußte verloren gehen, als die Renaissance sich der alten Göttersage bemächtigte, als in Italien Boccaccio, in Spanien Oliva und in Portugal Camoës sie bearbeiteten. Ihnen folgte 1636 in Frankreich Rotrou mit seiner Komödie „les deux Sosies“, die noch 1650 im Marais als groß-

artiges Ausstattungstück in Szene ging. Der Verfasser steht in seiner Mischung von Scherz und Ernst noch stark unter Plautus' Einfluß, ihm fehlt ein einheitlicher komischer Stil: für die Witze der Sklaven verwendet er den derben Ton der Farce, das hohe Pathos für die Liebes- und Wundergeschichte. Immerhin hat er Molière in geschickter Weise vorgearbeitet, und viele von den besten Szenen und geistvollsten Bemerkungen der neuen Komödie finden sich im Keime schon bei Rotrou. Selbst das berühmte geflügelte Wort (III, 5):

> **Le véritable Amphitryon**
> **est l'Amphitryon où l'on dîne**

ist nur eine leichte Veränderung einer Stelle des älteren Werkes: Point, point d'Amphitryon où l'on dîne point. In dieser Form klingt es matt, Molière sagt genau dasselbe, aber er prägt ein Schlagwort, das sich dem Gedächtnis unvergeßlich einprägt und die Sprache um eine neue Wendung bereichert. Noch heute dient im Französischen der Ausdruck Amphitryon zur Bezeichnung des freigebigen Gastfreundes. Die Geburt des Herkules besitzt für den modernen Dichter natürlich kein Interesse. Rotrou behält sie noch bei, sein Nachfolger streicht sie. Was sollen seine Zuschauer mit einem Mythos, an den sie nicht glauben, der für sie weder etwas Komisches noch Erhebendes enthält? Die Hauptsache für Molière bildet der Betrug des verliebten Jupiter, der den rechtmäßigen Gatten hintergeht. Das Wunder wird zum Witz, zu einer der zahlreichen Listen und Verkleidungen, zu denen der Liebhaber in der Komödie seine Zuflucht nimmt, um die Huld seiner Herzenskönigin zu erobern. Im Krieg wie in der Liebe ist jedes Mittel recht: man verkleidet sich als Beichtvater, Arzt oder Maler, und wenn man über die Allmacht eines Gottes verfügt, so hat man es noch einfacher und nimmt die Gestalt des abwesenden Ehemannes selber an. In der Novellenliteratur der Renaissance ist es nichts Seltenes, daß der Liebhaber sich unter dem Schutz des nächtlichen Dunkels als rechtmäßiger Gatte gebärdet und dessen Rechte ausübt; bei Jupiter kommt nur erschwerend und die Heiterkeit steigernd hinzu, daß er die Täuschung

auch bei Tageslicht weiterspielen kann. Dadurch wird das Motiv für die Bühne brauchbar, mußte aber des Wunders willen in der mythologischen Vergangenheit belassen werden. Molière begeht den Kunstgriff, daß er an Stelle der antiken Götter, Helden und Sklaven moderne Menschen mit modernem Empfinden setzt. Dadurch entsteht zwischen den Personen und den Geschehnissen, die dieselben wie bei Plautus sind, ein Zwiespalt von hinreißender Komik. An der Handlung nahm der Nachdichter nur geringe Änderungen vor: er zieht die fünf etwas weitschweifigen Akte des Römers zu drei zusammen, schickt ihnen einen geistvollen Prolog zwischen Merkur und der Nacht voraus, gibt dem Diener Sosia in Gestalt der Cleanthis eine Gattin und schafft dadurch ein zweites, untergeordnetes Liebespaar, das wie im „Zwist der Liebenden" und den vorbildlichen spanischen Komödien zum Widerpart des ersten erwächst und den üblichen Gegensatz zwischen Dienerschaft und Herrschaft verkörpert.

Der Prolog liefert den Schlüssel zu Molières Auffassung der alten Sage. Merkur fordert auf Jupiters Befehl die Nacht auf, noch zu bleiben, damit der Olympier ein verlängertes Glück in den Armen Alkmenens genießen könne. Die Göttin ist über die Zumutung empört und verweigert den saubern Dienst, doch Merkur setzt ihr auseinander:

> Für eine junge Göttin, schöne Nacht,
> gehört Ihr stark noch in die alte Zeit!
> Den kleinen Leuten, dem geringen Volk
> gilt solch ein Amt für niedrig. Wer vom Glück
> so hoch gestellt ist, der kann tun und lassen,
> was ihm gefällt. Was er beginnt, ist schön
> und tadellos. Nach Rang und Ansehn wechseln
> die Dinge ihren Namen.

Die gewöhnlichen Moralbegriffe gelten nicht, denn es handelt sich um die Liebschaft des absoluten, über die Gesetze erhabenen Himmelskönigs. Also vive le plaisir! Mögen einige Sterbliche dabei die Kosten tragen, wenn sich der hohe Herr nur amüsiert. Es bringt keine Schande, mit ihm die Frau zu teilen, ihm die

Kerze zu halten und seiner Liebe in jeder Weise Vorschub zu leisten. Kuppelei heißt es bei gemeinen Leuten, aber auf den Höhen der Menschheit verstummt das lächerliche Vorurteil. Selbst ein göttlicher Kollege, Merkur, gibt sich dazu her, die Pforte des thebanischen Palastes zu bewachen, während sein Meister drinnen Amphitryons Gattin umarmt. Natürlich tritt auch der Handlanger in menschlicher Gestalt auf, in der Maske des Sklaven Sosia, wie Jupiter in der des Herren. Zu Beginn des ersten Aktes trifft das Original ein, von Amphitryo mit einer Siegesbotschaft nach Hause gesandt, und bemerkt mit Entsetzen sein Ebenbild, das ihn durch die Kraft der Fäuste — eine Heldentat für einen Gott! — zwingt, alle Rechte auf seinen Namen und seine Person aufzugeben. Dann erscheint der beglückte Jupiter und nimmt Abschied von Alkmene. Er ist am Ziel seiner Wünsche, aber er möchte die Gunst der schönen Frau nicht nur der Täuschung, sondern sich selber verdanken. Spitzfindig unterscheidet er zwischen dem Gemahl und dem Liebhaber im Gemahl, Rätselworte, die seine Genossin nicht begreifen kann. Am nächsten Morgen kehrt der wirkliche Amphitryo siegreich aus dem Feldzug heim. Von Sosia erfährt er die unglaubliche Nachricht von der Existenz eines zweiten Sosia und von seiner Gattin die noch peinlichere Kunde, daß ein anderer Amphitryo sich seine Rechte angemaßt hat. Er kann es nicht glauben und beleidigt durch seine Zweifel die liebende Alkmene. Der eheliche Zwist ist fertig, ebenso im Hause des Sosia. Der verkleidete Merkur hat zwar die Frau des Sklaven nicht berührt, aber gerade durch die Enthaltsamkeit fühlt Cleanthis sich schwer gekränkt und läßt ihren Zorn an dem schuldlosen Ehemann aus. Die Zurückhaltung des einen Gottes wirkt so störend wie die Unternehmungslust des anderen. Aber Jupiter ist Kavalier. Von dem Schmerz der beleidigten Alkmene gerührt, erscheint er in irdischer Gestalt und gewinnt als angeblicher Gatte ihre Verzeihung. Die Verwirrung erreicht den höchsten Grad, als Merkur-Sosia den richtigen Amphitryo nicht in sein Haus läßt, das von Jupiter besetzt ist. Der Sterbliche ruft die Freunde zusammen,

um den Betrüger zu bestrafen. Der Lärm lockt den Himmlischen aus dem Hause, und die beiden gleichen Gestalten stehen sich gegenüber, der wirkliche Amphitryo in furchtbarster Wut, der falsche ruhig und gelassen. Der echte läuft verzweifelt davon, um Mannschaften und Waffen zu holen, während der Gott, „der richtige Amphitryo, bei dem man speist“, sich mit Alkmene und den Angehörigen zu Tisch setzt. Nur der Hungrigste von allen, Sosia, erhält nichts, da Merkur noch immer seine Rolle spielt. Endlich erfolgt die Aufklärung, Jupiter erscheint in himmlischer Majestät, verkündet Alkmenens Unschuld und tröstet (III, 10) ihren Gatten:

> Was geschwätz'ge Zungen
> vielleicht verbreiten könnten, wird erstickt
> durch meinen Namen, den die ganze Welt
> anbetend preist. Mit Jupiter zu teilen
> ist keine Schmach: des Donnerers Rival'
> zu sein, hat nichts, was dich entehren kann.

Der allergnädigste Herr weiß die Pille zu vergolden. Amphitryo verstummt und überläßt dem Sosia das letzte Wort, der den Trost etwas mager findet und meint, in so delikaten Angelegenheiten sei Schweigen das Beste.

Molière hat die Handlung mit einer technischen Fertigkeit, mit einer Fülle von Witz und Geist, mit einer Grazie und hinreißenden Liebenswürdigkeit dargestellt, daß er Plautus bei weitem hinter sich läßt. Die beiden Stücke sind gar nicht miteinander zu vergleichen: der Römer dramatisiert einen Mythos, der Franzose verspottet das galante Abenteuer eines Grandseigneur. Zu einem solchen ist Jupiter geworden, zum vornehmen Kavalier vom Versailler Hofe, zum Don Juan, zwar nicht boshaft, aber genußsüchtig und rücksichtslos wie dieser. Was ficht ihn der Schmerz Amphitryos an? Der kleine Mann hat zu dulden, wenn der große sich amüsiert. Das ist das gute Recht des letzteren. Mag der Rival rasen, so viel er will, Jupiter setzt sich mit Alkmene zu Tisch. Nur keine Aufregung wegen solcher Bagatelle! „Nachher sag ich zwei Worte“, und das Mißverständnis ist aufgeklärt.

Wenigstens für den, der die schöne Frau des andern besessen hat. Mag dieser sehen, wie er sich mit der Sache abfindet, er kann sich über die hohe Ehre freuen. Jupiter tut das, was Ludwig, ja was jeder Monarch in solcher Lage zu tun pflegt, er hängt dem Entehrten einen Orden um, eine Auszeichnung, die äußerlich ersetzt, was innerlich verloren ist. Wie der Herr, so der Diener. Merkur als verkleideter Sosia besitzt die rücksichtslose Überhebung seines Meisters in vergröberter Form. Der Götterkönig fährt nicht mit der Faust dazwischen, das überläßt er dem Lakai. Jener stiftet Unruhe und Verwirrung an, um seine Gelüste zu befriedigen, sein Helfershelfer aus bloßer Schadenfreude, nur um sich die Langweile zu vertreiben. Er hänselt das betrogene Opfer, es macht ihm Spaß, „den eifersüchtigen Kauz außer Rand und Band zu bringen". Die richtige Bedientenseele, die auf den Schutz des Mächtigen pocht und gegen Schwächere sich alles erlaubt. Sosia charakterisiert sein Ebenbild treffend: „Der Gott spielt mit Fertigkeit den Teufel." Amphitryo ist bei Plautus ein von der Huld des Olympiers besonders ausgezeichneter Sterblicher, er kann sich für die Gnade bedanken, bei Herkules die Stelle des irdischen Vaters zu vertreten, bei Molière ist er der betrogene Ehemann, der wohl oder übel den sauern Trank leeren muß, denn gegen die Übermacht des großen Herren gibt es keine Auflehnung, mag das Herz auch brechen.

> Wie wenig frägt nach einem Lorbeerkranze,
> wer tief im Herzen solche Wunde fühlt!
> Und ach wie gern entsagt ich allem Ruhm
> um Frieden im Gemüt!

So klagt Amphitryo (III, 1), und es mag sein, daß die Worte die eigene Empfindung des Dichters bezeichnen. Die Gefahr lag nahe, daß die Gestalt des geprellten Ehemanns das Mitleid zu stark erregte, Molière hat sie vermieden, indem er ihn nur einmal im Gespräch mit seiner Frau zeigt und gerade in dieser Szene durch phantastische Einzelheiten das Unwirkliche der Handlung zum Bewußtsein bringt. Alkmene ist aus der passiven römischen Matrone,

die alles über sich ergehen läßt, zu einem modernen Weibe mit eigenem Willen und nicht ohne Koketterie geworden. Mit Hingabe und Bewunderung hängt die Jungvermählte an dem Gatten, die spitzfindige Unterscheidung zwischen den Rechten des Gemahls und des Liebhabers bleibt der Ahnungslosen unverständlich, und die Zweifel Amphitryos an ihrer Treue beleidigen sie mit Recht. Freilich ist sie durch eine liebevolle Entschuldigung des vermeintlichen Gatten auch schnell wieder versöhnt. Mit sicherm Takt hat der Dichter es so eingerichtet, daß sie nach dieser Szene nicht wieder erscheint, so daß sie von dem ihr gespielten Betrug überhaupt nichts erfährt. Dadurch ist ihre Reinheit in ihren eigenen Augen gewahrt, sie ahnt nicht, daß sie je einen andern Mann umarmt hat.

Sofia ist die komische Figur des Stückes. Er trägt die Züge des immer hungrigen, feigen und verprügelten Dieners der alten Komödie, aber er geht über den Typus weit hinaus. Er besitzt gesunden Menschenverstand und Mutterwitz, findet stets das richtige Wort, das auf die Situation das notwendige Schlaglicht wirft. Als tiefer Menschenkenner zeigt er sich, wenn er (II, 1) erklärt:

> Weil's aus meinem Munde kommt,
> ist's albern und nicht wert, daß man drauf hört;
> doch hätt' ein großer Herr es Euch erzählt,
> so glaubte man's ihm Wort für Wort.

Wie richtig beurteilt er die Menschen, „die die Neugier immer das zu ergründen zwingt, was sie nicht wissen möchten"! Und gibt es etwas Geistvolleres als seine zum geflügelten Wort gewordene Definition von Nichts (II, 3):

> Rien, comme tu sais bien,
> veut dire rien ou peu de chose!

Natürlich gilt ihm der Amphitryo als der wahre, bei dem man etwas zu essen bekommt. Sofia findet in allen Verwickelungen das erlösende Wort. Er hat als Träger der Komik beinahe die Stellung des Chores, der das ausspricht, was dem Zuschauer zum

Bewußtsein kommen soll, besonders am Schluß, wo er in den schon zitierten Worten die Tendenz des Stückes treffend zusammenfaßt. Es war ein glücklicher Griff des Dichters, daß er den Diener auch mit einer Frau versah, mit Cleanthis, der „ihr guter Ruf stets unbequem war", der diese unbequeme Sache aber trotzdem erhalten bleibt. Dem Sklaven wird die Ehre gewahrt, die der Herr verliert, und gerade er hätte sich so leicht mit dem Verlust dieses „rien ou peu de chose" abgefunden. So will es die Ironie der Komödie. Die tugendhafte Alkmene wird betrogen, die willige Cleanthis findet keinen Liebhaber.

Und die Moral? Es sind die schwersten Vorwürfe gegen Molière und seinen „Amphitryon" erhoben worden. Lachen wir nicht mit dem gewissenlosen göttlichen Verführer über den ohnmächtigen betrogenen Ehemann? Aber lachen wir nicht auch mit dem Straßenräuber Falstaff über seine ausgeplünderten und geprellten Opfer? Das Kunstwerk soll nicht Sittlichkeit lehren, aber es darf die ethischen Empfindungen der Hörer auch nicht verletzen. Shakespeare versteht es, die moralische Betrachtung völlig auszuschalten, und so verfährt zum Teil auch der französische Dichter. Amphitryo spricht im Namen seiner Ehre und persönlichen Liebe, aber er wirft sich nicht zum Anwalt der beleidigten Sittlichkeit auf. Doch Molière geht darüber hinaus, kühner und verwegener rückt er der Moral selber auf den Leib, indem er sie als etwas Unbestimmtes, Dehnbares, d. h. Lächerliches und Unwirkliches hinstellt. Bei großen und kleinen Leuten ist sie verschieden, für die einen bindend, für die andern nicht. Und wer sind ihre Vertreter? Das „prüde Fräulein Nacht" und der Sklave Sosia. Beide sind komisch, und damit wird auch die von ihnen verfochtene Sache in das Komische herabgezogen. Die Moral erscheint als etwas Engherziges, Belachenswertes. Die Freude an der Negation, die Lust, in einem übermütigen Augenblick alles Hergebrachte auf den Kopf zu stellen, liegt in jedem Menschen. Einen Jüngling, der in der Vollkraft der Jugend gründlich über die Stränge schlägt, verwerfen wir nicht, sondern lachen über ihn und

freuen uns mit ihm. Auch über Molières tolle Göttermaskerade darf man nicht als Philister zu Gericht sitzen. Es heißt in dem Stück (I, 4):

> J'aime mieux un vice commode
> qu'une fatigante vertu.

Und ebenso erklärt Goethe:

> Lieber will ich schlechter werden
> als mich ennuyieren.

Es ist ein Karnevalstück, aus Karnevalstimmung geboren und darf nicht im Katzenjammer des Aschermittwochs genossen werden. Eine Lektüre für die reifere Jugend bildet es freilich nicht. Wer aber Dichtung und Wirklichkeit, Ernst und Scherz unterscheiden kann, darf sich ruhig Molières hinreißender Lustigkeit überlassen. Er selber hat dafür gesorgt, daß es dem Zuschauer in jedem Augenblick klar ist, daß der ausgelassene Spuk nicht in der realen, sondern in der phantastischen Welt der alten Götter vor sich geht. Wer aber dennoch den Beruf des Anklägers in sich fühlt, mag sich nicht gegen den Dichter wenden, sondern gegen ein Jahrhundert, das eine solche Satire nur zu sehr rechtfertigte.

Molière hat den heikeln Gegenstand ohne ein anstößiges Wort, ohne einen rohen Ausdruck bewältigt. Mit spielender Grazie tändelt er über die Untiefen hinweg. Die Prosa war dabei nicht verwendbar, sie hätte die Ereignisse der Sage dem täglichen Leben zu nahe gebracht, der Alexandriner versagte auch, er ist zu ernst und deklamatorisch. Der Dichter war zu einer Neuerung auf dramatischem Gebiet gezwungen und wählte sogenannte freie Verse, die bald kurz-, bald langzeilig, teils als Couplet, teils kreuzweise, teils stanzenartig gereimt sind. In seinem mißglückten „Agésilas" hatte Corneille einen ähnlichen Versuch gewagt, aber nicht sein Vorbild, sondern das der Lafontaineschen Fabeln und Erzählungen lieferte das Versmaß des „Amphitryo", das der Schalkhaftigkeit, dem spöttischen Witz und dem Geiste des Stückes ausgezeichnet entspricht. Baudissin hat sich leider nicht die Mühe genommen, das Metrum in der Übersetzung festzuhalten. Er schreibt seine oft recht matten Blank-

verse, die er nur an besonders markanten Stellen durch Reime unterbricht. Eine Übersetzung des „Amphitryo“ muß den Reim des Originales wahren. In allen andern Stücken wird Molières gereimter Alexandriner mit Recht durch den Blankvers ersetzt, denn ein durchweg gereimtes Drama gewinnt in unserer Sprache einen zu spielerischen oder phantastischen Charakter. Aber gerade das verlangt die tolle Götterposse, nicht das Versmaß der ruhigen, alltäglichen Konversation. Eine Bearbeitung des „Amphitryo“ durch Heinrich von Kleist bietet auch keinen Ersatz für das Original. Der deutsche Dichter versucht es, das Mysterium der unbefleckten Empfängnis in die Handlung hineinzulegen. Dabei gehen die französische Grazie und Leichtigkeit, meinetwegen auch Leichtfertigkeit verloren. Die Komödie wird schwerfällig, ohne daß sie durch die Geheimniskrämerei an Tiefe gewinnt.

Das Lustspiel wurde am 13. Januar 1668 zum erstenmal im Palais-Royal gegeben. Von der Verteilung der Rollen wissen wir nur, daß der Dichter den Sosia gab und daß seine Frau und Mademoiselle de Brie mitwirkten, jedoch nicht wie die beiden weiblichen Rollen sich unter sie verteilten. Der Erfolg war gut, besonders die Flugmaschinen, auf denen die Götter auf und nieder schwebten, erregten Bewunderung, so daß das Werk innerhalb der nächsten vier Jahre dreiundfünfzig Aufführungen in der Stadt und am Hofe erlebte, für die damalige Zeit eine beträchtliche Zahl. Im Februar kam eine Buchausgabe heraus mit einer Widmung an den großen Condé. Er hatte den Dank des Dichters für den Eifer, mit dem er sich des verfolgten „Tartuffe“ annahm, reichlich verdient.

Molière setzte den Wettbewerb mit Plautus fort und wohl unmittelbar nach dem „Amphitryo“ begann er unter Anlehnung an dessen „Goldtopf“ die Arbeit an dem „Geizigen“. Doch eine Unterbrechung trat ein. Am 2. Mai 1668 wurde der Friede von Aachen geschlossen, der Frankreich einen nicht unerheblichen Länderzuwachs brachte. Der Sieg wurde durch ein großes Zauberfest, das im Juli in Versailles stattfand, gefeiert. An dreitausend Gäste

waren geladen, darunter die fremden Botschafter, der päpstliche Nuntius und mehrere Kardinäle. Der Maschinenmeister Vigarini übertraf sich selber und leistete an Wasserkünsten und Beleuchtungseffekten das Unglaublichste, die Köche richteten ein Riesenmahl von sechsundfünfzig großen Platten aus; da mußte natürlich auch der Hofkomiker sein Scherflein beisteuern. Sei es, daß man ihn wieder zu spät aufforderte, sei es, daß ihm nichts Neues einfiel: er machte sich die Arbeit leicht und gestaltete nur seine eigene Jugendposse „die Eifersucht des Beschmierten" zu der Ballettkomödie „George Dandin" oder „le Mari confondu" um, zu der der „andere große Baptiste", der Italiener Lulli, die Musik lieferte. Das alte Stück erschien bis zum Jahre 1664 noch ab und zu auf dem Repertoire, war dann aber nach dem Tod des dicken Duparc, der die Hauptrolle spielte, in Vergessenheit geraten. Es behandelt das Mißgeschick eines Bauers, der seine Frau beargwöhnt und die Ungetreue, als sie von einem unerlaubten nächtlichen Ausflug heimkehrt, nicht in das Haus läßt. Da ihre Bitten erfolglos bleiben, fingiert sie unter dem Schutz der Finsternis einen Selbstmord, der den Ehemann herauslockt. Das Weib benutzt den Moment, um in das Haus zu schlüpfen, und verschließt nun ihrerseits die Türe, so daß die herbeigerufenen Verwandten den ausgesperrten Bauern finden, der von seiner Frau als Bummler und Nachtschwärmer verklagt wird, also die Strafe erhält, die er ihr zugedacht hatte. Die Quelle des Schwankes bildet eine Novelle des Boccaccio, die vierte des siebenten Tages. Der Stoff, der sich bis nach Arabien und Indien zurückverfolgen läßt, war bei den mittelalterlichen Erzählern sehr beliebt und wurde nach ihrem Vorbild zuerst von Hans Sachs in seiner „Frau im Brunnen" auf die Bühne gebracht. Bei ihm wie bei den älteren epischen Erzählern ertränkt sich die Frau angeblich, indem sie einen Stein ins Wasser wirft; aus bühnentechnischen Gründen ersetzte Molière diese Art des Selbstmordversuches durch einen fingierten Dolchstoß. Die Handlung ist bezeichnend für die Anschauung des siebenzehnten Jahrhunderts. Man lachte über den geprellten Ehemann, freute sich über die Schlauheit der treulosen

Frau und amüsierte sich ohne das geringste moralische Bedenken. Die Aristokraten und Städter, die das Theater füllten, sahen in dem Bauern nicht ihresgleichen, keinen Mitmenschen, dessen Unglück Mitleid erregt, sondern ein fremdartiges Wesen, bestimmt, nach allen Richtungen geprellt, gehänselt und verprügelt zu werden. Die alten Griechen dachten genau so. Auch für sie gab es nichts Spaßigeres, als wenn den stammesfremden Barbaren recht übel mitgespielt wurde. Die Auffassung, die sich mit den heutigen humaneren Ansichten schwer vereinigen läßt, ist auch in „George Dandin“ übergegangen.

Der alte Schwank lieferte den dritten Akt des neuen Stückes, nur daß der nächtliche Ausgang der Frau nicht mehr einem beliebigen Ball, sondern dem Rendezvous mit dem Liebhaber gilt und der Ehemann nicht nur geprellt wird, sondern auch in feierlicher Form knieend die Treulose um Verzeihung bitten muß, ein Zusatz, der damals gewiß unendliches Gelächter erregte, heute aber als schreiende Ungerechtigkeit empfunden wird. Dazu entwarf Molière zwei neue einleitende Akte, die die Motivierung der Handlung und die Vorgeschichte des Ehepaares enthalten. Im ersten erfährt George Dandin — so ist der Name des in dem Schwank unbenannten Bauers —, daß seine Frau in unerlaubtem Briefwechsel mit einem Liebhaber steht. Er ruft ihre Verwandten herbei, doch zur Rede gestellt, leugnen Angélique und Clitandre alles ab, und der hereingefallene Ankläger muß sich trotz besseren Wissens bei ihnen entschuldigen. Der zweite Akt verläuft ähnlich, nur handelt es sich um ein Rendezvous, von dem Dandin Kunde erhält und das er belauschen möchte. Doch das Paar wird zur rechten Zeit gewarnt, und statt die erwartete Liebeserklärung zu hören, werden der Gatte und die dazutretenden Verwandten Zeugen einer tugendhaften Entrüstungsszene, in der die Frau Clitandre abweist, ja sogar zum Stock greift, nur daß sie die Schläge nicht dem schuldigen Liebhaber, sondern dem schuldlosen Ehemann versetzt. Jeder Aufzug enthält eine geschlossene Handlung, aber sie bilden dadurch ein logisches Ganzes, daß die Frechheit der Frau sich immer mehr steigert, der

Ehebruch immer näher rückt und die vernichtende Wirkung auf das Gemüt des geprellten Mannes mit jedem Einzelfall stärker wird. Der alte Schwank behandelt einen derben Scherz, „George Dandin“ eine fortschreitende Erzählung.

Mit den schablonenhaften Spielfiguren der italianisierenden Posse konnte eine solche nicht dargestellt werden, sondern sie erforderte richtige Menschen. Dandin ist kein beliebiger Ehemann mehr, sondern ein reich gewordener Bauer, der im Vertrauen auf sein Geld ein adliges Mädchen zur Frau nimmt, von der er weiß, daß sie ihn nur seines Vermögens willen heiratet. Die Folgen der ungleichen Verbindung bleiben nicht aus. „Vous l'avez voulu, George Dandin!“ Zu spät fällt ihm ein (I, 3 u. 1): „Das kommt dabei heraus, daß du ein Fräulein hast heiraten wollen.“ „Der Adel ist ganz gut, aber es hängen viel schlimme Dinge drum und dran.... An unserer Person ist den Adligen blutwenig gelegen, sie heiraten unser Geld, und ich hätte zehnmal besser getan, so reich ich bin, mir eine schlichte, ehrliche Bauerntochter zu nehmen als ein Fräulein, das sich vornehmer dünkt als ich, der es widerwärtig ist, meinen Namen zu tragen, und das immer denkt, ich hätte mit all meinem Gelde die Ehre, ihr Mann zu sein, noch zu wohlfeil gekauft. George Dandin, George Dandin, mein guter Freund, du hast einen dummen Streich gemacht, einen erzdummen Streich. Mein Haus ist mir verleidet, und ich komme nicht über die Schwelle, ohne mich zu ärgern.“ Er ist nicht der erste und wird nicht der letzte sein, der verblendet über seinen Stand hinausstrebt. Molière hat die seitdem unzählige Male behandelte Mesalliance in die Literatur eingeführt. Dreimal nimmt Dandin einen Anlauf, sich von der Person der ungetreuen Frau zu befreien, dreimal vergeblich. Wenn er alle Beweise in den Händen zu haben glaubt, entdeckt ihre Schlauheit doch noch einen Ausweg. Zum Schluß gibt er den ungleichen Kampf auf, gebrochen und gedemütigt stöhnt er nur noch (III, 15): „Wer wie ich eine schlechte Frau geheiratet hat, für den ist das Gescheiteste, was er tun kann, sich mit dem Kopf voran ins Wasser zu stürzen.“ Wird er es

tun? Gewiß nicht. Er geht nicht als Selbstmordkandidat ab, sondern mit einer Grimasse, deren Komik das Theater erschüttert. Ein betrogener Ehemann mehr! und für die Menschen des siebenzehnten Jahrhunderts gibt es nichts Lächerlicheres als betrogene Ehemänner.

Auch Angélique ist, obgleich sie diesen Namen schon in der alten Posse führt, nicht mehr dieselbe. Man hat sie zu der Verbindung mit dem reichen Emporkömmling gezwungen. Mit Recht kann sie (II, 4) sagen: „Ich habe Euch nicht geheißen, mich zur Frau zu nehmen, und Ihr habt mich geheiratet, ohne Euch um meine Zuneigung zu kümmern, deshalb halte ich mich auch nicht für verpflichtet, mich wie Eure Sklavin Eurem Willen zu unterwerfen. Ich will mit Eurer Erlaubnis die schönen Tage genießen, die mir die Jugend bietet; will die Freiheit benützen, die meine Jahre mir erlauben, will Menschen sehen und mich daran ergötzen, mir schöne Sachen sagen zu lassen." Wäre sie eine Bauerntochter, so würde der Stock des Ehemanns solchen Gelüsten ein Ende bereiten, aber eine geborene von Sotenville kann man nicht prügeln. Die Dandins müssen sich schon an manches gewöhnen, das früher bei ihnen nicht Brauch war. Angéliques Handlungsweise ist durch die erzwungene Heirat motiviert, aber durch ihren Cynismus wirkt sie noch abstoßender als in der alten Vorlage. Sie betrügt Dandin nicht nur, sondern freut sich noch, ihn zu erniedrigen. Neben Béline im „Eingebildeten Kranken" ist sie die verworfenste unter Molières Frauengestalten. Sicher ist es kein Zufall, sondern das Ergebnis seiner eigenen traurigen Erfahrungen, daß solche sich gerade in den Werken seiner letzten Lebensjahre einstellen, aber es geht zu weit, in der Frau George Dandins darum ein Abbild Armandes zu suchen. Abgesehen davon, daß die tatsächlichen Voraussetzungen nicht stimmen, reicht die erste Skizze Angéliques in eine Zeit zurück, da des Dichters Frau ein Kind war, und selbst bei der Neubearbeitung konnte ihm nichts ferner liegen, als die Schande seiner Gattin und sein eigenes Elend unter Musikbegleitung dem Gelächter preiszugeben. Béline ist nicht minder ein Erzeugnis der Verstimmung und Enttäuschung,

doch da sich bei ihr unmöglich Beziehungen zu Armande entdecken lassen, verfallen die Vertreter von Molières Subjektivismus auf seine seit vier Jahrzehnten verstorbene Stiefmutter, als habe der Dichter nicht über den Kreis seiner Familie hinaussehen können. Wenn er überhaupt ein Vorbild brauchte, so sah er böse Stiefmütter und treulose Frauen in Hülle und Fülle vor sich. In so grob mechanischer Nachahmung vollzieht sich das poetische Schaffen nicht.

Aus dem Schwiegervater Gorgibus der alten Posse sind die Eltern Angéliques entstanden, Herr von Sotenville und seine Frau, geborene de la Prudoterie, in deren Familie sogar die Kunkel adelt. Das bettel- und ahnenstolze Paar mit seiner junkerlichen Beschränktheit, seiner Titelsucht und seinem Etikettenhochmut bildet eine Meisterleistung Molières. Der Bauer George Dandin sagt Schwiegermutter zu Frau von Sotenville. Um Gotteswillen! Eine vornehme Dame ist für seinesgleichen gnädige Frau. Seinen Schwiegervater redete er gar mit dem vollen Namen an! Der Plebejer hat keine Ahnung, wie unschicklich es ist, er weiß nicht, daß er kurzweg Monsieur zu sagen hat. Die Ehre gilt den alten Leuten über alles, in diesem Punkte verstehen sie keinen Spaß. Aber das Wort eines reichgewordenen Roturier kann gegen das eines Aristokraten nicht aufkommen. Auf die Knie mit dem Schuft! Er muß Abbitte leisten. Sonst — Herr von Sotenville ist noch stark genug, den Stock zu schwingen, und der Zunge seiner Gattin fehlt es nicht an Schärfe, wenn so ein Parvenu die Ehre nicht richtig zu schätzen weiß, mit seinem Geld das Wappen ihrer illüstren Familie vergolden zu dürfen. Selbst Angéliques Jungfer Claudine, die die adlige Überhebung ihrer Herrin voll teilt, ist eine scharf gezeichnete Gestalt, ebenso der tölpelhafte Diener Lubin. Beide bilden, wie das in der Komödie sein muß, auch ein Paar, aber ohne daß der Gegensatz zu der Herrschaft besonders hervorgehoben wäre.

Durch die tiefere Charakterzeichnung und den Zusatz von zwei motivierenden Akten gewinnt der alte Schwank eine ganz andere

Bedeutung. Es ist nicht mehr der dramatisierte Scherz von der listigen Frau, die sich schlau aus der gestellten Falle zu retten weiß, sondern in der Hülle birgt sich nun die Komödie des betrogenen Ehemannes, der durch Überhebung über seinen Stand schweres Mißgeschick auf sich beschwört. Aus der Posse entwickelt sich eine ernste, beinahe tragische Handlung. Damit verschieben sich die dramatischen Gesichtspunkte und das dramatische Recht. Molières Zuschauer lachten freilich über den Bauerntölpel, der den Leuten durchaus seine eigene Schande beweisen will, aber schon wenige Jahre nach des Verfassers Tode empfand der große Kanzelredner Bourdaloue das Gelächter als eine Ungerechtigkeit und Unsittlichkeit. „Den höchsten Grad der Verwilderung", so predigte er, „bildet es, daß Pflichten, die sogar bei den Heiden allgemein geachtet und heilig waren, jetzt Gegenstand des Gelächters sind. Ein Mann, den die Entehrung seines Hauses empört, wird auf dem Theater verhöhnt, und eine Frau, die ihn listig zu hintergehen weiß, als Heldin gefeiert. Stücke, in denen die Schamlosigkeit jede Maske fallen läßt, die mehr Herzen verderben, als die Prediger des Evangeliums retten können, werden mit Beifall aufgenommen." Der König und der ganze Hof hörten diese Anklagen; sie hörten sie und lachten weiter über „George Dandin". Andere Sittenprediger nahmen die leidenschaftlichen Anschuldigungen auf, besonders Rousseau. Auch er erklärte, die Komödie verspotte einen Ehrenmann und billige die Lüge, die Scham- und Treulosigkeit. Man hat gegen den Vorwurf eingewendet, George Dandin werde mit Recht für seine Überhebung, seine Sucht nach einer adligen Heirat bestraft. Die Entschuldigung ist hinfällig, denn falls man überhaupt mit dem moralischen Vergeltungstarif kommt, so dürften Angélique und ihr Liebhaber nicht ohne Sühne ausgehen. In Vergleich zu ihnen ist Dandin zweifellos der Bessere, überhaupt der Ehrenwerteste in der ganzen Gesellschaft, aber Mitleid soll er trotzdem nicht erregen. Mag der Dünkel der junkerlichen Sotenvilles verspottet werden, Dandin bleibt darum doch der dumme Bauer, mit dem die städtischen und aristokratischen

Theaterbesucher nichts gemein hatten. Ehrlich mochte er sein, darum aber doch ein Einfaltspinsel. Was war dabei, wenn er betrogen wurde? Warum drängt er sich dazu, die Leute zu Zeugen seines ehelichen Mißgeschicks zu machen? Das bot einen Stoff zum Lachen, wenn überhaupt noch gelacht werden durfte. Molière und seine Zuschauer dachten nicht daran, die Probe auf das moralische Exempel zu machen und stellten keine Gleichung zwischen dem Verdienst der Personen und dem Ausgang des Stückes auf. Das Publikum war grausam wie ein Kind, das über die Mißgestalt eines Buckligen lacht. Man vergaß völlig, was das Opfer dieser Heiterkeit empfand, wie es auch für die Römer kein größeres Vergnügen gab, als wenn die plautinischen Sklaven sich als Tummelplatz der Rute oder Lust der Peitsche bezeichneten. Die freien Leute waren ja sicher, daß die schmerzhafte Züchtigung ihre Rücken nicht traf. Auch wir lachen heute über die Kunststücke eines dressierten Tieres, ohne zu bedenken, wie viel Mühe und Schläge sie kosten, aber im Menschen, mag er Sklave oder Bauer sein, erblicken wir unser Ebenbild. Nach einer Aufführung des „George Dandin“ verlassen wir das Theater mit dem Bewußtsein, daß der Ehebruch unmittelbar bevorsteht, wohl gar schon begangen ist, unter dem Eindruck, daß ein gekränkter Mann sein Recht nicht finden kann. Und dieses Gefühl ist um so stärker, als es heute nicht mehr durch das die Handlung umschließende Ballett gemildert wird. Trotz aller Komik endet das Stück für unsern Geschmack mit einer Dissonanz, es erscheint uns als eine Erniedrigung des Menschen, wenn der arme, geprellte und verprügelte Dandin im letzten Akt noch auf den Knien Abbitte leisten muß. Der Unterschied ist eben, daß in unsern Augen auch der Bauer Menschenwürde besitzt, nicht aber zu Molières Zeiten. Damit entfallen alle Vorwürfe gegen den Dichter; er war ein Kind seines Jahrhunderts und stellte das dar, was damals komisch erschien. Es ist nicht seine Schuld, daß die Begriffe sich verändert haben. Den Ehebruch billigt auch er nicht, denn nicht über Angéliques Verfehlung soll gelacht werden, sondern über ihren

listigen Streich und die Dummheit ihres hereingefallenen Mannes. Molière selber ahnte nicht, daß er seine alte Posse nicht nur zu einem abendfüllenden Stück verlängerte, sondern zu einem Kunstwerk ausgestaltete, das mit einem andern sittlichen Maßstab gemessen sein will. „George Dandin“ blieb für ihn der spaßhafte Schwank von ehemals, die tiefer liegende Komödie des betrogenen Ehemannes entging ihm und mußte auch bei seiner Art der Darstellung den Zuschauern entgehen. Der Leser, zumal der moderne, genießt nur noch diese. Das Stück erzeugt auf ihn eine beinahe tragische Wirkung und hinterläßt ein unbefriedigendes, bitteres Gefühl. Man hat versucht, diesen anderen, zweifellos bedeutenderen George Dandin auf die Bühne zu bringen. Statt ernst wirkte er langweilig. Die tiefere Auffassung des Charakters läßt sich mit den drastischen Situationen und den Clownstreichen der Posse nicht verbinden. Die Komik wurde ausgetrieben, ohne daß die Tragik zur Geltung kam. „George Dandin“ ist eben nicht die Tragödie der versagenden irdischen Gerechtigkeit, nicht eine Anklage gegen das Schicksal, die Molière in der trübsten Zeit seines Lebens aus zermarterter Seele erhob, sondern auch in der erweiterten und verbesserten Form wie „die Eifersucht des Beschmierten“ eine lustige Posse, die ein Hoffest von Versailles krönen sollte.

Gespielt wurde das Stück dort zum ersten Male am 18. Juli 1668. Der Dichter gab die Titelrolle, von den andern Mitwirkenden errang la Thorillière als Diener Lubin einen starken Erfolg. Wie die übrigen Rollen besetzt waren, entzieht sich unserer Kenntnis, vor allem ist es zweifelhaft, ob die ehebrecherische Angélique von Armande dargestellt wurde. Es ist anzunehmen, aber nicht erwiesen. Der Schwank gefiel bei Hof offenbar sehr gut, denn im laufenden Jahr wurde er mehrfach wiederholt, und auch in der Stadt, die bis zum 9. November auf die Komödie warten mußte, war die Aufnahme günstig, jedoch weit entfernt von der des „Tartuffe“ oder des „Don Juan“.

Wenn die erste Aufführung des „Dandin“ im Palais-Royal erst nach vier Monaten erfolgte, so lag es daran, daß der Dichter

dort wenige Wochen vorher eine andere große fünfaktige Komödie herausgebracht hatte, den „Geizigen", l'Avare. Welche innere Ursache trieb ihn dazu, dieses Laster darzustellen, das er in Plautus' „Aulularia" behandelt fand? Wir wissen darüber nichts, desto mehr aber die Vertreter von Molières Subjektivismus. Diesmal ist Vater Poquelin ihr Prügelknabe und das angebliche Vorbild des Geizhalses. Hatte seine Habsucht nicht vor fünfundzwanzig Jahren Molière die Mittel zur Fortführung des illüstren Theaters verweigert? War es damals zwischen Vater und Sohn nicht zu Szenen gekommen wie zwischen Harpagon und seinem Sprößling Cléante? Jetzt nahte der Tag der Vergeltung. Der alte Poquelin war zwar bei seinen angeblichen Wuchergeschäften zum bankerotten Manne geworden und auf die Mildtätigkeit des Dichters angewiesen, der ihn in der zartesten und selbstlosesten Weise unterstützte. Um den Vater die finanzielle Abhängigkeit nicht fühlen zu lassen, mußte der Freund Rouhault als der eigentliche Geldgeber auftreten, und nicht einmal eine Quittung für den vorgestreckten, recht erheblichen Betrag bedang Molière sich aus. Er mußte sich auch sagen, daß Jean Poquelin, wenn es in der Beziehung vor einem Vierteljahrhundert wirklich zu Zwistigkeiten gekommen war, wohl daran getan hatte, nicht einen Pfennig in das totgeborene Jugendunternehmen zu stecken. Tut alles nichts. In der Gestalt Harpagons wird der Geiz des Vaters gegeißelt. Molière war ja außerstande, etwas anderes als die Erlebnisse innerhalb seiner Familie zu schildern.

Allerdings finden sich in dem neuen Werke starke Zeichen einer seelischen Verstimmung. Das Bild der durch die Schuld des Oberhauptes zerrütteten Familie ist in den düstersten Farben gehalten, eine Darstellung, die um so mehr auffällt, wenn man sie mit der des „Tartuffe" vergleicht. Auch dort steht ein Vater im Mittelpunkt, den ein erwachsener Sohn, eine mannbare Tochter und deren Verlobter umgeben. Orgons Leidenschaft für seinen Heiligen macht ihn ebenso lieblos wie Harpagon die Geldgier. Wenn dieser über die Aussicht, seine in bester Jugend stehenden Kinder zu

überleben, mit dem charakteristischen „desto besser!“ quittiert, so erklärt auch jener, er könne seine Frau und Nachkommenschaft ohne Rührung sterben sehen. Aber trotzdem hängen Damis, Mariane und ihr Bräutigam in unwandelbarer Liebe an dem Verblendeten, im „Geizigen“ dagegen sind die Angehörigen dem Vater völlig entfremdet. Sie hoffen nichts mehr von ihm, suchen ihn nicht zu bessern, sondern widersprechen ihm, spotten über ihn, betrügen ihn, wo sie können, ja der Sohn versteigt sich zu der Bemerkung, man wundere sich nicht, wenn es Kinder gebe, die ihrem Vater den Tod wünschten. In Harpagons Hause fehlt jeder Zug versöhnender Liebe, wie ihn z. B. Dickens bei der oft wiederholten Zeichnung eines Wucherers in Gestalt einer opferfreudigen Tochter anzubringen liebt. Bei Molière stehen die Kinder im offenen Krieg gegen ihren Vater, und wie Valère (I, 1) sagt, wird ihr Verhalten nur dadurch verzeihlich, daß sein übertriebener Geiz und seine Strenge noch ganz andere Dinge entschuldigen könnten. Das ist subjektiv eine Milderung, objektiv keine Besserung. Nur die Gewalt des Oberhauptes und das Geldinteresse halten die Familie zusammen, nicht die verzeihende Liebe wie im „Tartuffe“. Cléante und Elise brauchen den Vater noch; wenn sie eigenes Vermögen besäßen, würden sie davonlaufen. „Die Ehrlichkeit kommt ein wenig zu kurz bei dem Handwerk“, bemerkt Valère von seinem eigenen Verfahren, und die Kritik trifft nicht nur auf ihn, sondern auch auf Harpagons Kinder. Sie sind keine reinen Charaktere. Durch das Fehlen einer Lichtgestalt, durch den Mangel eines rührenden verwandtschaftlichen Gefühles wirkt „der Geizige“ düster und abschreckend. Goethe nennt ihn tragisch. Und in der Stimmung, nicht in der Wiederaufnahme eines höchst zweifelhaften, auf jeden Fall längst verjährten Familienzwistes zeigt sich Molières wachsender Pessimismus. Er sieht oder er will nur noch das Schlechte in den Menschen sehen. Geiz ist eines der Kardinallaster, wie der Volksmund sagt, die Wurzel aller Übel. In der Verbitterung, in der der Dichter sich damals befand, mochte es ihn locken, gerade diese Nachtseite

der menschlichen Natur zu behandeln, zu der Plautus ihm den äußeren Stoff lieferte. Aber das Bestreben, die Geldgier düsterer, gewaltiger und pessimistischer zu erfassen und darzustellen als in der römischen Komödie, ist in dem „Geizigen“ nicht zu verkennen.

Das Laster des Geizes hat die schaffende Phantasie des Volkes von jeher angeregt. Die alte Sage von König Midas ist bekannt; er spricht die Bitte aus, daß alles, was er berührt, zu Gold werde, und muß infolge der Erfüllung seines Wunsches in dem geliebten Golde verhungern. Hier ist angedeutet, wie die Komödie des Geizes zu gestalten ist. Das antisoziale Laster muß sich am Ende selber aufheben und vernichten. Aber dieses Lustspiel haben weder Plautus noch Molière geschrieben. Der Schluß des römischen „Goldtopfes“ ist verloren, im fünfzehnten Jahrhundert hat ihn ein Bologneser Professor Urceus Codrus in der Weise ergänzt, daß der Geizige die Zwecklosigkeit des Goldes erkennt und den gefundenen Schatz seinem Schwiegersohn überläßt. Diese Fortführung auf Grund einer antiken Inhaltsangabe unter Anlehnung an die „Adelphi“ des Terenz, in deren letztem Akt der knickerige Demea zum freigebigen Wohltäter wird, trifft vermutlich das Richtige. In dem Stück wird der Geiz oberflächlich als eine üble Angewohnheit aufgefaßt, von der man sich befreien kann, ebenso in Dickens' bekanntem Weihnachtsmärchen. Scrooge bessert sich, nachdem er im Traum die bösen Folgen des Lasters und die Freuden der Tugend erkannt hat. Molière bohrt tiefer. Der Geiz ist in seinen Augen eine Leidenschaft und wie alle Leidenschaften unausrottbar im Charakter des Menschen verankert. Eine Bekehrung ist ausgeschlossen; um einen befriedigenden Abschluß zu erreichen, müßte die Habsucht an ihrem eigenen Wesen zugrunde gehen. Aber bis zu diesem Punkt gelangt auch der französische Dichter nicht; er schürzt den Knoten, löst ihn aber äußerlich, indem er sich begnügt, den Träger des Geizes unschädlich zu machen. Er kommt über Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ nicht hinaus. Dort tritt zwar in der Gestalt Porzias dem Wucherer Shylock die erbarmende Liebe entgegen, aber die erbarmende Liebe muß zu einer recht spitzfindigen

List ihre Zuflucht nehmen, um sich durchzusetzen. Der Jude wird geprellt, nicht sittlich überwunden, so wenig wie Harpagon. Shylock und Harpagon! In ihrer Hartherzigkeit gleichen sie sich. Beide sind bereit, für das verlorene Geld das Leben ihrer Töchter hinzugeben, aber zweifellos ist der Wucherer von Venedig der Größere und Gefährlichere. Selbst das Recht weiß er in seinen Dienst zu zwingen, und vor seiner Habsucht versagt sogar die Staatsgewalt. Aber Shylock ist schon durch Rasse und Stellung antisozial, ausgestoßen aus der menschlichen Gemeinschaft. Molières feinere Kunst geht dahin, daß er den Geiz im Rahmen der Gesellschaft darstellt, und von dessen entsittlichender Macht ein so gewaltiges und lebenswahres Bild entwirft, daß trotz der Benutzung desselben Stoffes und der Gleichheit der äußeren Vorgänge Plautus' „Goldtopf" daneben zur Harlekinade herabsinkt.

Der Ehrgeiz des römischen Dichters zielt nicht hoch. Wie in den meisten Fällen nimmt er ein griechisches Lustspiel und überträgt es in das Lateinische, ohne den veränderten Verhältnissen und Menschen seiner Zeit Rechnung zu tragen. Sein Euclio ist ein armer Schelm, der einen Schatz findet, mit dem er nichts anzufangen weiß. Der Besitz schafft ihm nur Sorge, denn überall, selbst in den Hühnern auf dem Mist, wittert er Diebe. In dem reichen Mann, der ohne eine Ahnung von dem Funde seine mitgiftlose Tochter nehmen will, sieht er einen Spekulanten auf sein Geld. Endlich vergräbt er den Schatz in die Erde, wobei ein Sklave ihn beobachtet, der sich das Geld aneignet. Euclio ist verzweifelt, und in dem Moment sinnlosester Raserei stellt sich ein anderer Verehrer seiner Tochter ein und beichtet ihm, daß er das Mädchen verführt habe. Der Brautwerber spricht von dem Raub der Ehre, während der Vater alles auf den Raub des Schatzes bezieht, ein komisches Mißverständnis, das Molière in feinerer Form übernommen hat. Der Liebhaber schafft Euclio den gestohlenen Schatz zurück, und dieser ist davon so begeistert, daß er ihm zur Belohnung die Tochter und das Geld übergibt.

Molière hat die Handlung in den Grundzügen übernommen,

jedoch begnügt er sich nicht mit der einen Intrige, der Werbung um die Hand der Tochter, sondern Harpagon besitzt auch einen Sohn, der heiraten will, und er selbst beabsichtigt trotz seiner sechzig Jahre, nochmals in den Stand der Ehe zu treten. Dabei richten seine Blicke sich auf Mariane, die schon das Herz Cléantes erobert hat, so daß Vater und Sohn als Nebenbuhler auftreten. Die Rivalität und die Art, wie der ältere Bewerber dem jüngeren sein Geheimnis entlockt, scheint der einzige Teil der Handlung zu sein, den Molière selbständig erfand. In diesem Fall wurde sogar sein Motiv nachgeahmt, und zwar von Racine in der Tragödie „Mithridate". Dort werben der Titelheld und dessen Sohn Xipharès um die Liebe der Monime und geraten feindlich aneinander. Verschiedene charakteristische Einzelheiten machen es wahrscheinlich, daß der Tragiker bewußt den Konflikt des „Geizigen" nachbildete. Im übrigen verwendete Molière einzelne Züge aus Ariosts „Suppositi", aus Bois-Roberts „Belle Plaideuse" und andern weniger wichtigen Werken. Keines seiner Stücke weist so viele Anlehnungen wie „der Geizige" auf. Nur zum geringen Teil dürften sie wissentlich vorgenommen sein, meistens beruhen sie wohl auf Erinnerungen, an denen es einem belesenen Mann wie Molière, einem Schauspieler, der selbst, zumal während seiner Wanderfahrten, in unzähligen Komödien und Possen aufgetreten war, nicht fehlen konnte. Es ist bewundernswert, mit welch sicherer Hand er die einzelnen Lappen und Flicken zu einem Ganzen zusammenfügte, daß selbst die Nähte nicht mehr zu erkennen sind. Jede Szene entwickelt sich organisch aus der vorhergehenden und entspricht den Charakteren bis auf einen Rückfall in die grobe Posse, der sich in Harpagons Monolog (IV, 7) findet. Das fremde Material ist völlig in Molières Eigentum übergegangen. Er ahmt nicht nach, sondern verwertet es nur, und die souveräne Art, in der das geschieht, erfordert mehr Phantasie und Kunstverstand als die Neuschöpfungen kleinerer Geister.

Schon die Gestalt des Geizigen selber ist etwas ganz anderes geworden als bei Plautus und unterscheidet sich zu ihrem Vorteil von

dem Euclio der Vorlage. War dieser ein armer Schlucker, der das richtige Verhältnis zu dem plötzlich erlangten Besitz nicht finden konnte, so ist Harpagon ein reicher Mann, der ein stattliches, ererbtes oder erworbenes Vermögen sein nennt, ein Pariser Bürger, der der äußeren Stellung wegen ein großes Haus führen und zahlreiche Dienerschaft halten muß. Er braucht einen Intendanten, aber er ist glücklich, in Valère, dem verkleideten Liebhaber seiner Tochter, einen Angestellten zu finden, der kein Gehalt beansprucht; er besitzt Wagen und Pferde, aber die verhungerten Mähren können nicht mehr aus dem Stall heraus, er bedarf eines Kochs und eines Kutschers, aber Maitre Jacques muß beide Ämter in seiner Person vereinigen. Seine Lakaien endlich sind so schlecht gehalten, daß ihnen die Livreen in Fetzen vom Leibe hängen. Harpagon muß auch Diners geben, aber er wählt recht massige, rasch sättigende Speisen, denn „wir leben nicht, um zu essen, sondern essen, um zu leben“. Er hat eine Stellung zu bewahren und muß nach außen den Schein aufrecht erhalten. Im Hause läßt er seiner mißtrauischen Natur die Zügel schießen. Persönlich durchsucht er die Taschen seiner Bedienten und überall wittert er Diebstahl und Verrat. Zumal jetzt, wo ihm unerwarteterweise ein Betrag von zehntausend Talern, etwa dreißigtausend Livres, zurückgezahlt worden ist. Er vergräbt ihn in der Erde. Man hat Molière daraus einen Vorwurf gemacht und den Zug für unwahrscheinlich erklärt; ein Bankier wie der Geizige müsse auf solche Fälle gerüstet sein und eine bessere Unterkunft für sein Bargeld besitzen. Wohl mit Unrecht. Er mißtraut den Geldschränken, die die Diebe nur anlocken. Aus allzugroßer Vorsicht wird er unvorsichtig. Das ist charakteristisch und äußerst fein beobachtet.

Der Dichter findet die Komik des Geizes in dem Gegensatz zwischen der Größe des Besitzes und der Dürftigkeit des durch ihn beschafften Genusses, in den selbstauferlegten Sorgen und Entbehrungen bei der Möglichkeit, angenehm zu leben. Das tat schon Plautus. Auch Euclio schafft das, was er am meisten liebt, die größte Not, aber Molière verschärft den Zwiespalt durch den

Schein, den Harpagon bewahren muß. Doch der Geiz, diese niedrigste Form des Egoismus, hat auch eine tragische Seite. Die Qualen, die Harpagon sich selbst bereitet, sind belachenswert; furchtbar dagegen ist das Elend, das er über andere heraufbeschwört. Sein Laster untergräbt die Familie und zerstört die Grundlagen, auf der sie beruht. Cléante und Elise können in ihm nicht den Vater sehen, sondern nur den selbstsüchtigen Tyrann, von dem sie abhängig sind. Beide tragen nur den einen Wunsch, sich von ihm zu befreien, selbst durch List, Betrug oder Verbrechen. Ist der Vater herzlos, so sind es durch seine Schuld auch die Kinder; sie hoffen nur auf den Tod des Alten, wie er auf den ihren. Von dem Geiz Harpagons haben sie das schwerste Unglück zu erwarten. Die Tochter soll einem alten Mann verkuppelt werden, der auf jede Mitgift verzichtet, und der Sohn soll eine ungeliebte, natürlich reiche Frau heiraten. Dagegen müssen sie sich zur Wehr setzen, um ihre eigene Existenz zu behaupten. Doch damit nicht genug. Harpagon selber hat die Augen auf ein junges Mädchen geworfen, die er gegen ihren Willen durch die Macht des Geldes zur Seinen machen will. Auch in diesem Punkt hat man Molière vielfach mißverstanden, wohl gar gemeint, der Geizige wolle sich durch die Heirat eine recht billige Haushälterin verschaffen. Jedoch von einer solchen Absicht steht kein Wort in dem Drama. Harpagon liebt wirklich, nicht in einem edeln Sinne, denn zu einem reinen Gefühl kann seine gemeine Seele sich nicht erheben, aber das junge Weib lockt den alternden Mann. Es handelte sich für den Dichter nicht um einen recht wirksamen, aber künstlich konstruierten Gegensatz zwischen Liebe und Selbstsucht, sondern die sinnliche Regung ist psychologisch äußerst fein begründet. Der Geizhals ist trotz seiner sechzig Jahre noch rüstig und gerade durch seinen maßvollen Lebenswandel im Vollbesitze seiner Kraft. Ein Habsüchtiger ist kein Asket, der die Güter dieser Welt verachtet, sondern er gönnt sie sich nur nicht. Er trinkt Champagner, wenn andere ihn bezahlen. Mit der ganzen Gier des Alters, das bisher sich jeden Genuß versagt hat, blickt Harpagon auf das begehrenswerte junge Weib.

Marianes Schönheit reizt ihn. Sie ist arm, „sie lebt von Salat, von Milch, von Käse und Äpfeln", das arme Mädchen verursacht keine großen Ausgaben. Soll er das Opfer bringen? Soll er etwas an die Befriedigung seiner Begierde wenden? Jetzt könnte er es wohl, wo er die kostspieligen Kinder durch vorteilhafte Heiraten versorgt. Die Sinnlichkeit wird übermächtig. Doch die Bedenken tauchen wieder auf. Könnte die Mutter nicht doch eine kleine Mitgift zusammenscharren, sich etwas zur Ader lassen, wie der bezeichnende Ausdruck lautet? Der Alte berauscht sich an dem Gedanken, das junge vollblütige Mädchen an seine welke Brust zu drücken, wie ein gieriger Polyp streckt er die Arme nach der süßen Beute aus und entschließt sich zur Heirat. Doch gegen die stärkere Leidenschaft nach dem Geld kann das Gefühl nicht aufkommen. Harpagon kam es nur darauf an, seine Lüsternheit ohne nennenswerte Auslagen zu befriedigen. Muß er sich zwischen der Sinnlichkeit und dem Golde entscheiden, so ist die Wahl nicht zweifelhaft, und darum kann er am Schlusse dulden, daß Mariane mit Cléante vermählt wird. Ihm bleiben ja seine zehntausend Taler. Der Geizige, der seinem Egoismus das Lebensglück eines jungen Mädchens und seiner Kinder opfert, ist furchtbar, Harpagon, der mit der Brille auf der Nase den Galanten spielt, der Marianen plumpe Komplimente macht, der mit blutendem Herzen ein Festmahl zu Ehren seiner Auserwählten veranstaltet, wirkt komisch. Es ist Molières Verdienst, daß er im Gegensatz zu Plautus den Geiz nicht nur in seinen lächerlichen Äußerlichkeiten, sondern in seiner inneren Gefährlichkeit erfaßt hat. Leider sind die beiden Seiten nicht zur vollen Einheit verschmolzen. In der Anlage des Charakters werden die tragischen Züge stark betont, im Verlaufe der Handlung aber durch die komischen zurückgedrängt. Wenn trotzdem bei einer Aufführung des „Geizigen" das Gelächter nicht vom Herzen kommt, so liegt es an dem düsteren Hauptnenner der scherzhaften Einzelheiten. Die Erinnerung bleibt, daß dieser Harpagon nicht spaßhaft, sondern seinem innersten Wesen nach furchtbar ist; man wird das Gefühl nicht los, daß er nur in einer komischen Verkleidung auftritt.

Der Geiz, wie Molière ihn sieht, ist eine Leidenschaft, als solche nicht zufrieden mit dem, was sie besitzt, sondern stets von dem Drange nach mehr beseelt. Harpagon will zu den alten Reichtümern immer neue erraffen. Knickerei ist die passive, Wucher die aktive Seite der Geldgier. Der Geizhals treibt also Wuchergeschäfte, und zwar nach den bewährten, alten Rezepten. Junge, leichtlebige Leute sind ja bereit, alles zu unterschreiben, wenn sie nur bar Geld in die Hand bekommen. Aber wann hätte ein Wucherer Geld? Er muß es sich selber erst bei einem gefälligen Freunde borgen, und natürlich fallen die zweifachen Zinsen dem Schuldner zur Last. Auf diese Weise bekommt der Geprellte zwölftausend Livres statt der erbetenen fünfzehntausend, für den Rest muß er alten Trödel in Kauf nehmen, ein Damenbrett, einen Ofen aus Ziegelstein und die unsterblich gewordenen ausgestopften Eidechsen, „eine angenehme Kuriosität, um sie an die Decke eines Zimmers zu hängen", aber natürlich keinen Groschen wert, wenn man sie zu Gelde machen will. Außerdem übernimmt das Opfer die Garantie, daß sein Vater in acht Monaten tot ist. „Das läßt sich hören", meint Harpagon. „Die christliche Liebe befiehlt uns, den Nebenmenschen gefällig zu sein." In der Komödie ist es natürlich der eigene Sohn Cléante, den der Blutsauger auf diese Weise ausbeutet. Seine Geldgier hat keinen Schaden angestiftet, und der Zuschauer kann darüber lachen. So gelingt es Molière, selbst den Wucher, das niedrigste und verächtlichste aller Laster, in Komik umzusetzen. Er zeichnet den Geizhals in seiner ganzen Niedertracht. Kein Zug fehlt in dem düsteren Gemälde, seine Härte treibt sogar die Tochter zum Selbstmord, aber sobald Harpagon auf der Szene erscheint, tritt das Furchtbare zurück und nur die Komik bleibt, stellenweise eine recht derbe, possenhafte Komik, z. B. wenn der Geizige den Diener La Flèche des Diebstahls bezichtigt und nachdem er dessen beide Hände untersucht hat, noch „die andere" zu sehen wünscht, oder wenn er gar nach dem Verlust des Schatzes sich selbst als den vermeintlichen Räuber anpackt und in das Parterre hineinspricht. Das sind Übertreibungen des

fein ausgeführten Charakterbildes, aber die grotesken Züge sind, wie der Dichter richtig empfand, notwendig, um den Zuschauer über die gefährliche Natur des Mannes zu täuschen, um das heitere Spiel von der Komödie des Geizes durchzuführen.

Aus diesem Grunde läßt auch Molière die eigentliche Handlung in den Hintergrund treten, die Heiratspläne Harpagons und seiner beiden Kinder wären in den letzten Konsequenzen tragisch ausgefallen. Er begnügt sich, ein Charakterbild seines Geizhalses zu geben und dies in einer Reihe von Szenen, die nur episodenhaften Wert besitzen, in möglichst komischer Beleuchtung zu zeigen. Dazu gehören die breiten, aber ungemein belustigenden Vorbereitungen des Festmahls zu Ehren Marianes, die Instruktion der Diener und auch der Zwischenfall, daß Vater und Sohn als Geldborger und -leiher zusammenstoßen. Für den Fortschritt der Handlung ist er bedeutungslos, denn unmittelbar darauf sind beide wieder versöhnt, soweit bei den Leuten von einer Versöhnung die Rede sein kann. Die Ereignisse selbst sind für die nach Einheitlichkeit und Einfachheit strebende klassische französische Komödie äußerst mannigfaltig. Nicht nur das Schicksal des Schatzes wird wie bei Plautus erzählt, sondern auch die Liebesgeschichte Harpagons, Cléantes und Elisens. Die Tochter des Geizhalses unternimmt aus Verzweiflung über das häusliche Elend einen Selbstmordversuch. Valère rettet sie, und wie das in der Komödie nicht anders sein kann, verlieben sich beide ineinander. In der Verkleidung des Intendanten tritt der junge Mann in den Dienst des Vaters, um durch Schmeichelei und Eingehen auf dessen Geiz das Vertrauen des Alten zu gewinnen. Er rät seiner Verlobten sogar scheinbar zur Ehe mit dem reichen, alten Anselme, denn das Zauberwort „ohne Mitgift“ ersetzt Schönheit, Jugend, Ehre, Verstand und Rechtschaffenheit. Harpagon ist zwar von einem solchen Angestellten begeistert, aber Valère besitzt doch keine Aussicht, sein Ziel zu erreichen, und die Handlung stockt. Cléante liebt Mariane, aber bei dem Geize seines Vaters bietet sich ihm auch keine Möglichkeit, das mittellose Mädchen zu heiraten, im Gegenteil, er muß

Zeuge davon sein, wie sie Harpagon zum Opfer fällt. Durch eine Kupplerin Frosine hat der Wucherer seine Ehe vorbereiten lassen, und jetzt betritt Mariane als seine anerkannte Braut das Haus. Der Empfang, den der Sohn ihr bereitet, erregt den Verdacht des Alten und durch eine List bringt er ihn zum Geständnis seiner Liebe, die von Mariane geteilt wird. Eine heftige Aussprache zwischen Vater und Sohn endet mit dem Fluche Harpagons. Da tritt der Umschwung ein. Cléantes Diener findet die vergrabenen zehntausend Taler und nimmt sie an sich. Der Sohn befindet sich nun in der Lage, einen Druck auf den Vater auszuüben. Der Wucherer ist verzweifelt. Er verdächtigt alle Welt und auf Anstiften eines Lakaien sogar seinen Intendanten, den verkleideten Valère. Dieser begreift die verworrenen Anklagen des Geizhalses nicht und in dem Glauben, daß das Geheimnis entdeckt sei, gesteht er seine Liebe zu Elise, die zu einem Heiratsversprechen zwischen beiden geführt hat. Neue Wutausbrüche Harpagons. „Besser wäre es, seine Tochter wäre ertrunken.“ Die schwerste Strafe droht er dem Paare an. Da greift der Zufall helfend ein. Der reiche Anselme, der Elise ohne Mitgift heiraten wollte, heißt eigentlich Don Thomas d'Alburcy, Valère wird als sein Sohn, Mariane als seine Tochter erkannt. Die Familie ist vor sechzehn Jahren durch Sturm und Schiffbruch auseinandergerissen worden, jedes Mitglied hielt sich für das einzige überlebende, doch alle entkamen und weilten unbekannt und unter falschen Namen in Paris bis zu dem Tage, da der Dichter sie zur Lösung seines Lustspieles braucht. Da Don Thomas Geld in hellen Haufen besitzt, so sind mit der Wiedererkennung alle Schwierigkeiten beseitigt, Valère kann Elise und Cléante Mariane heiraten, ohne daß Harpagon einen Pfennig herausrückt, ja er gibt ihnen sogar seinen Segen unter der Bedingung, daß er seinen gestohlenen Schatz zurückerhält und die Auslagen der Hochzeit nicht zu tragen braucht.

Bei dem Schluß ging Molière wohl von der Idee aus, daß gut verwalteter Besitz dem schlecht verwalteten überlegen ist, daß Reichtum durch größeren Reichtum überwunden wird, trotzdem ist

er verfehlt. Er bricht die Handlung ab, statt sie zu lösen. Shakespeare hat in mehreren Dramen das wunderbare Schicksal einer Familie dargestellt, die durch traurige Ereignisse auseinandergesprengt und nach Jahren durch eine günstige Fügung wieder vereinigt wird. In solchen Fällen bereitet er durch die Anlage des Stückes schon auf das Wunder vor, es muß eintreten, weil es die Verwirklichung der allgemeinen Sehnsucht darstellt. Es bleibt ein Zufall, aber ein Zufall, der durch die Überzeugung von der Gerechtigkeit des Weltenlaufes hinreichend motiviert wird. Bei Molière findet sich nichts dergleichen, sondern unvermittelt platzt die wunderbare Schickung in die Realistik des Alltages hinein. Im siebenzehnten Jahrhundert, der Epoche der Korsaren und schlechten Verbindungen, kamen solche Zufälligkeiten vor, und den Zeitgenossen erschien der Schluß des „Avare", sowenig er auch als Lösung befriedigt, wenigstens dem Leben entlehnt. Der Dichter plante offenbar zuerst einen anderen Ausgang. Die Kupplerin Frosine schlägt vor, eine ihrer Freundinnen als reiche Marquise zu verkleiden, die ihr Herz, ihre Hand und, was noch wichtiger ist, ihr ungeheures Vermögen Harpagon anbieten und ihn dadurch zum freiwilligen Verzicht auf Mariane bestimmen soll. Die Täuschung, verbunden mit dem Druck, der durch den gestohlenen Schatz auf den Wucherer ausgeübt werden kann, hätte sicher genügt, um das eine Paar in den Hafen der Ehe zu steuern. Was wäre aber aus Valère und Elise geworden? Noch eine Intrige hätte das Stück zu schwer belastet und eine solche, die unter Beibehaltung der plautinischen Handlung das Glück der vier jungen Leute verbürgte, war kaum zu finden. Der Dichter begnügte sich lieber mit dem unvollkommenen und unwahrscheinlichen Abschluß, als daß er in Wiederholungen und Langweile verfiel.

Die Charaktere der Nebenpersonen sind nicht minder scharf und bestimmt gezeichnet als der Harpagons. Zum geizigen Vater gehört als Kehrseite der Medaille der verschwenderische Sohn. Cléante gibt sich als Marquis, er kleidet sich kostbar, spielt, und wenn er gewinnt, legt er das Geld nicht nach dem Rate des Alten nutz-

bringend an, sondern verbraucht es für sein Vergnügen, so daß er im Notfall zu den höchsten Wucherzinsen borgen muß. Sein Verhalten zu dem von dem Diener begangenen Diebstahl ist auch mehr als zweifelhaft. Er mißbilligt zwar das Vergehen, aber er steht nicht an, es in seinem Interesse auszubeuten. Doch die Schuld fällt auf den Vater zurück. Nicht die Kinder zerreißen das natürliche Band, sondern Harpagon. Wie Shylock sät er Haß, und die Saat geht auf. Die Vorwürfe, die auch in diesem Falle gegen Molières Theatermoral erhoben sind, besonders von dem übereifrigen Rousseau, entbehren der Berechtigung. Der Philosoph der Aufklärung stellt es so dar, als genieße Cléantes Handlungsweise den uneingeschränkten Beifall des Dichters. Das ist falsch. Der Sohn besitzt zwar dem Vater gegenüber das bessere Recht, aber die Komödie läßt keinen Zweifel darüber, daß auch seine Sittlichkeit mangelhaft ist. Gerade darin zeigt sich die furchtbare Wirkung des Geizes, daß jeder, der mit Harpagon in Berührung kommt, moralisch sinkt und zu Betrug und ähnlichen unlauteren Mitteln seine Zuflucht nehmen muß. Maître Jacques sagt seinem Herrn die unverblümte Wahrheit, und sein Lohn besteht in Prügeln. Cléante, Élise, Valère wären Narren, wenn sie das Beispiel nachahmten. Ihr Vorgehen wird darum nicht besser, aber es kann straflos bleiben wie jede unter dem Druck der Notwehr begangene rechtswidrige Handlung. Valère ist in der Verstellung gewandter als Cléante und scheut sich, Harpagon offen gegenüberzutreten, während der Sohn sich von seinem hitzigen Temperament leicht hinreißen läßt und die Gelegenheit sucht, dem Vater die Scheußlichkeit und Widerwärtigkeit seines Lasters vorzuhalten. Versöhnend wirkt seine selbstlose und aufrichtige Liebe zu der armen Mariane. Auch Élise schlägt in die Kerbe ihres Bruders. Sie tritt dem häuslichen Tyrannen mit einer Festigkeit entgegen und widerspricht ihm mit einem Trotz, der im siebenzehnten Jahrhundert für ein junges Mädchen ungewöhnlich ist. Eine Griseldisnatur, die sich unter die Härte des Familienoberhauptes, sei es der Gatte, sei es der Vater, willenlos beugt, wie Shakespeare sie liebt, bildete Molières weibliches Ideal nicht.

Seinen Frauen liegt nichts ferner als demütige Entsagung. Sie behaupten sich wacker in ihrer Selbständigkeit und nehmen energisch Anteil an den häuslichen Kämpfen. So auch Mariane. Mit der festen Absicht, sich für ihre Mutter zu opfern und die verhaßte Ehe einzugehen, kommt sie in Harpagons Haus, doch ohne Bedenken schließt sie sich dort dem Bunde gegen den alten Wucherer an. Auch sie, die Reinste und Beste in dem Kreis, hält dem Geizigen gegenüber jedes Mittel für erlaubt. Glänzend gezeichnet sind auch die Figuren der Hilfspersonen, der Frosine, der Kupplerin mit dem gutmütigen Herzen, des gewissenlosen Dieners La Flèche und des köstlichen Maître Jacques, der Kutscher und Koch zugleich spielen muß und „nach seinen Pferden Harpagon am meisten auf der Welt liebt". Die Kunst des Dichters, Menschen darzustellen, zeigt sich in keinem Drama vollendeter als im „Avare", mag man auch sonst gegen die nicht ungetrübte Komik und gegen die zum Schluß ermattende Technik Einwände erheben.

Die Mängel bewirkten es wohl, daß die Komödie bei der ersten Aufführung im Palais-Royal keinen einwandsfreien Erfolg davontrug. Ein Durchfall war es nicht, aber die gewohnte stürmische Heiterkeit blieb aus. Die Zeitgenossen machten dafür in erster Linie die ungewohnte Form des Stückes verantwortlich. Es ist in Prosa geschrieben, und das bildete in einem höheren Lustspiel eine überraschende Neuerung. In der Farce verzichtete man wohl auf den Vers, aber in einer fünfaktigen Komödie galt er als Notwendigkeit. Es wird erzählt, Molière habe die Absicht gehabt, das Werk nachträglich in gebundene Rede zu übertragen, und nur die Einwände seiner Schauspieler hätten ihn davon abgehalten. Die Angabe kann unmöglich richtig sein. Die Komödianten zogen gewiß den traditionellen und leichter erlernbaren und sprechbaren Alexandriner vor, aber das Streben des Dichters selber ging dahin, der Umgangsprache immer näher zu kommen und den Dialog aus den Fesseln des gereimten Verses zu befreien. Dieser Weg führte zur Prosa. Mag die ungewöhnliche Form damals zum Teil die laue Aufnahme des „Geizigen" ver-

schuldet haben, so wußte eine spätere Zeit Molière Dank für den Fortschritt, und schon Fénélon stellte 1714 die ungebundene Ausdrucksweise des Dichters über seinen Vers. Die Kritik nahm sich des Lustspieles von Anfang an entschlossen an, besonders Boileau. Als Racine ihm erklärte, er habe ihn in einer Vorstellung des „Avare" gesehen, und er sei der einzige gewesen, der gelacht habe, erklärte der einflußreiche Kunstrichter: „Ich habe eine zu gute Meinung von Ihnen, um zu glauben, daß Sie nicht gelacht haben, wenigstens innerlich." Das Publikum wollte aber bei Molière nicht innerlich lächeln, sondern laut herauslachen. Bei der siebenten Vorstellung sanken die Einnahmen schon auf hundertdreiundvierzig Livres, und das Stück wurde einstweilen zugunsten des „George Dandin" abgesetzt. Erst im Dezember erfolgte eine Wiederaufnahme, und mit Hilfe einer offenbar recht zugkräftigen Posse erzielte der „Geizige" nun bessere Erträge. Die Pariser lernten das Werk schätzen, so daß im Januar des nächsten Jahres der Schwank, der dem Drama als Stütze gedient hatte, unterdrückt werden konnte. Wenn er auch falsche Daten angibt und die innerhalb weniger Monate spielenden Ereignisse auf einen längeren Zeitraum verteilt, so behält Grimarest in der Sache doch recht, daß der Dichter eine nachträgliche Vergeltung für die anfänglich kühle Aufnahme eines ungerechten und unverständigen Publikums nahm. Im ganzen fanden bei Lebzeiten des Verfassers, also innerhalb der nächsten vier Jahre, siebenundvierzig Vorstellungen in der Stadt und zwei bei Hofe statt, und noch heute gehört der „Avare" zu Molières erfolgreichsten und am meisten gegebenen Stücken. Er selbst spielte die Titelrolle. Harpagon hustet. Das Leiden des Dichters ließ sich wohl nicht mehr verbergen und mußte deshalb auf die Gestalt der Komödie übertragen werden. Sonst wissen wir noch, daß der hinkende Béjart als Diener La Flèche auftrat, und mit ziemlicher Sicherheit läßt sich sagen, daß Armande die Mariane, Mademoiselle de Brie die Elise, la Grange den Valère und du Croisy den Maître Jacques darstellten. Im Druck erschien das Stück zu Beginn des neuen Jahres zu gleicher Zeit

mit „George Dandin“, und jede der beiden Komödien war für eineinhalb Livres käuflich.

Trotz der inneren und äußeren Aufregungen gehört das Jahr 1668 zu den ergiebigsten im Leben Molières. Es ist begreiflich, daß er nach drei rasch hintereinander geschaffenen Werken ein Bedürfnis nach Ruhe empfand, das er in den nächsten Monaten dank der glücklichen Wendung im Streit um den „Tartuffe“ befriedigen konnte.

Dreizehntes Kapitel

Nach dem Sieg

Das neue Jahr 1669 begann aufs glücklichste mit der Freigabe und dem außerordentlichen Erfolge des „Tartuffe“. Begreiflicherweise war Molières Jubel groß und berechtigt. Man hat versucht, einen Niederschlag der gehobenen Stimmung in den Werken der kommenden Periode zu finden und will nach dem Mißmut der letzten Jahre eine Aufheiterung des Dichters feststellen. Daß er die Erlösung von den langwierigen Kämpfen dankbar begrüßte, unterliegt keinem Zweifel, und auch sonst gestaltete sein Dasein sich in der nächsten Zeit erfreulicher. Zwar verschied am 25. Februar 1669 sein Vater, doch der Verlust des vierundsiebzigjährigen Greises lag im natürlichen Verlauf der Dinge, zwar zog sich Louis Béjart, der alte Genosse der Wanderfahrten und Mitbegründer des Pariser Theaters, damals mit einer Pension von der Bühne zurück, aber er wurde durch Beauval ersetzt, der 1670 mit seiner Frau in die Truppe eintrat, zwei Mitglieder, die wegen ihrer Sittenstrenge und Ehrbarkeit hohe Achtung genossen. Auch Baron kehrte zurück, der verwöhnte und verzogene Liebling des Dichters, und, was die Hauptsache war, eine Versöhnung mit der noch immer heiß ersehnten Armande bahnte sich an. Das Ehepaar vereinigte sich wieder und bezog, getrennt von der übrigen Familie Béjart, eine neue gemeinsame Wohnung in der Rue Richelieu, die der Dichter von Grund auf frisch möblieren ließ. Beide Teile hatten offenbar den Vorsatz, die Vergangenheit zu vergessen und ein neues und besseres Leben zu beginnen. Am 15. September 1672 gebar Armande einen Knaben, der von einem Bruder Boileaus und der Tochter des Malers Mignard über die Taufe gehalten wurde. Leider starb das Kind schon nach einem

Monat, aber dieser schwere Schicksalschlag liegt schon jenseits der Periode, die hier zunächst in Betracht kommt. Die Zeit von 1667 bis 1671 kann, soweit unsere Kenntnis von Molières Leben reicht, in der Tat als erfreulich bezeichnet werden, aber kommt die Stimmung auch in dem Schaffen des Dichters zum Ausdruck?

Zunächst ist es erstaunlich, daß der Sieg des „Tartuffe“ ihn in keiner Weise zu erneuter Tätigkeit begeisterte. Für das Repertoire des Palais-Royal war ausgesorgt, und einen inneren Drang verspürte Molière offenbar nicht, sondern genoß die ihm bis zum Herbst vergönnte, reichlich verdiente Muße. Auch dann ist es nicht eigene Schaffenslust, sondern der Befehl des Königs, der ihn aus der Ruhe herausreißt. Und dieses Verhältnis dauert an. Auch im folgenden Jahr schreibt er nur das, was zur Belustigung des Hofes verlangt wird, erst im Mai 1671 erscheint ein neues Stück des Dichters im Palais-Royal und eine wirklich wertvolle Komödie die „Gelehrten Frauen“ bringt gar erst das Jahr 1672. Man weist demgegenüber auf die zahlreichen Possen dieser Periode hin und folgert daraus, daß der Verfasser ein besonderes Bedürfnis nach einer ausgelassenen Lustigkeit empfand, man betont, daß „Monsieur de Pourceaugnac“ und „Scapins Schelmenstreiche“ keine düsteren Elemente enthalten wie der „Geizige“ und „George Dandin“. Selbst wenn das zugegeben wird, ist es nicht beweiskräftig. Über die glücklichste Laune verfügte Molière auch im „Arzt wider Willen“ und in der „Liebe als Arzt“ und doch fallen beide in die Zeit des „Misanthropen“. „Amphitryo“ ist frei von jeder Bitterkeit, während solche Elemente, wenn man sucht, sich im „Bürgerlichen Edelmann“ wohl finden ließen, der zwischen „Pourceaugnac“ und „Scapins Streichen“ liegt. Witz und Humor standen Molière auf dem Theater immer zu Gebote. Die intensivere Beschäftigung mit der Posse wurde außerdem durch äußere Umstände bedingt. Scaramouche kam 1670 aus seiner Heimat zurück und eroberte im Sturm neue Anhänger zu den alten. Die Franzosen brauchten Stücke, die sie der gefährlichen Konkurrenz entgegenstellen konnten, Molière mußte die Italiener mit ihren eigenen

Waffen schlagen. Mag er das Leben damals hoffnungsvoller angesehen haben, einen erkennbaren Einfluß auf seine Werke hat der Umschlag der Stimmung nicht ausgeübt, am wenigsten auf die Possen, eher vielleicht auf die „Gelehrten Frauen", denen allerdings der düstere Untergrund des „Tartuffe" und des „Geizigen" fehlt. Wenn aber Donneau de Visés Angabe richtig ist, und sie kann richtig sein, da der Kritiker damals unserm Dichter sehr nahe stand, so stammt der Entwurf dieses Lustspieles aus dem Jahr 1668, also gerade aus der Zeit der angeblich tiefsten Verstimmung. Es ist begreiflich, daß man von einem großen Mann so viel als möglich erkennen möchte, aber mehr zu wissen, als man wissen kann, gehört nicht mehr in das Reich der Forschung, sondern in das der Phantasie, zum Romane Molières, wie ihn Eduard Fournier geschrieben hat. Nur einen Zug haben die Werke der Zeit 1669—71 im Vergleich zu denen des Jahres 1668 gemeinsam: ihre Handlung beruht mit Ausnahme von „Scapins Streichen" mehr auf eigner Erfindung des Dichters, weniger auf Benutzung älterer Autoren. Soll man darin eine Befreiung erblicken? Regte seine Phantasie sich etwa kühner? Zu dem Schluß wird nur derjenige kommen, der in den Entlehnungen Molières sklavische Nachahmungen sieht. Um einen Charakter wie Harpagon zu schaffen, bedarf es mindestens so vieler Erfindungsgabe wie zum Aufbau einer Fabel im Stil der „Amants Magnifiques" oder der „Gräfin d'Escarbagnas".

Im Herbst 1669 fanden in Chambord große Feste statt, die die Anwesenheit von Molières Truppe am königlichen Hoflager für mehrere Wochen beanspruchten. Für die Feier entwarf der Dichter die Ballettkomödie „Herr von Pourceaugnac". Ob er sie schon von Paris mitbrachte oder erst an Ort und Stelle schrieb, ist zweifelhaft. Bei der Schnelligkeit, mit der er einen Schwank zusammenfügte, erscheint das letztere nicht unmöglich. Im September ging das neue Stück in Szene. Der Pariser Bürger Oronte hat seine Tochter dem Herrn von Pourceaugnac (zu deutsch etwa von Schweinichen) zur Ehe versprochen und nun kommt der Freier aus seiner Vaterstadt Limoges, um Hochzeit zu halten. Selbst-

verständlich liebt Julie einen andern, Éraste. Mit dem Alten ist natürlich nicht zu reden; als einziges Mittel, die verhaßte Verbindung zu vereiteln, bleibt nur die List. Die Liebenden allein sind dazu nicht imstande und stützen sich auf ein Gaunerpaar Sbrigani und Nérine. Der ausgeheckte Plan ist dreifacher Art. Erstens soll Julie ihrem Bräutigam verleidet werden, zweitens dieser seinem zukünftigen Schwiegervater und drittens will man dem Provinzialen den Aufenthalt in Paris derartig zur Hölle machen, daß er in seine Heimat zurückkehrt. Sbrigani schlängelt sich an den Ankömmling heran, dessen kurioses Äußere das Gelächter der Hauptstädter erregt, und nimmt ihn in Schutz. Dann führt sich Éraste bei Pourceaugnac als ein langjähriger Freund aus Limoges ein. Beide geben ihr Opfer als verrückt aus und lassen es in der Hand zweier Ärzte und eines Apothekers. Sie befragen den Limousiner nach seiner Gesundheit. Er fühlt sich vortrefflich. Um so schlimmer erklärt der Doktor und beauftragt den Apotheker, als Beginn der Kur, die aus Blutabzapfungen und Aderlässen besteht, dem Patienten ein Klystier zu verabreichen. Vor der entsetzlichen Waffe läuft der Unglückliche davon, während zwei als Ärzte maskierte Musiker ihn singend und tanzend verfolgen:

Piglia lo sù,
Signor Monsu,
Piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù.

Der Arzt ist wütend, daß sein Kranker ihm entgangen ist; er fordert ihn von Oronte und droht, falls das Opfer ihm nicht wiedergegeben werde, diesen selbst statt seines Schwiegersohnes zu behandeln oder zu mißhandeln. Auf Sbriganis Anstiften erklärt er, Pourceaugnac sei leidend und dürfe unter keinen Umständen heiraten. Damit nicht genug, erscheint der Intrigant in der Verkleidung eines flämischen Kaufmanns und berichtet auf der einen Seite dem Oronte, der Brautwerber aus Limoges heirate nur, um sich von seinen drückenden Schulden zu befreien, auf der andern Seite hinterbringt er Pourceaugnac Bedenkliches über Julies Tugend. Schwiegersohn und Schwiegervater sind getäuscht, und

die Tochter unterstützt den Betrug, indem sie sich ihrem Zukünftigen in schamlosester Weise an den Hals wirft. Lucette und Nérine, die eine als Languedocienne, die andere als Picarde verkleidet, kommen herbei und behaupten, Pourceaugnacs angetraute Frauen zu sein, ja sie bringen sogar ihre Kinder mit, die durch Tränen und Bitten das Herz des Rabenvaters zu erweichen suchen. Der verwirrte Limousiner, der in der Stadt, wo es „Frauen und Klystiere regnet“, nicht mehr weiß, wo ihm der Kopf steht, wird der Bigamie bezichtigt. Als Advokaten maskierte Tänzer verfolgen ihn in der zweiten Balletteinlage. Auf Sbriganis Rat hüllt er sich in ein weibliches Kostüm, um den Häschern zu entgehen. Doch er wird erkannt und soll zum Richtplatz geführt werden. Auch auf diese Vorspiegelung des Gauners fällt der Leichtgläubige herein, und nur um fliehen und nach all seinem Mißgeschick Paris verlassen zu dürfen, muß er seinen Verfolgern noch gute Worte und Geld geben. Der aufgedrungene Bräutigam ist beseitigt, nun gilt es, die Liebenden zu vereinigen. Nichts leichter als das. Julie ist angeblich mit Pourceaugnac davongelaufen. Éraste bringt sie dem Vater zurück, und der muß froh und dem Liebhaber dankbar sein, daß er ihm die mannstolle, kompromittierte Tochter abnimmt.

Das ist der tolle Inhalt der Posse, den Molière mit treffendem Witz, hinreißender Verve und glänzender Bühnentechnik verarbeitet hat. Die komischen Situationen folgen Schlag auf Schlag, und die Virtuosität des Dichters hält bis zum Schlusse an, so daß das Ende nicht einen Abbruch, sondern eine wirkliche Lösung der ausgelassenen Verwicklungen bedeutet. Mag der Gegenstand der niederen Komik angehören, so steckt in der Art der Darstellung eine so große Kunst, daß der Vorwurf verstummen muß, der Dichter habe seine Meisterschaft an einen unwürdigen Stoff vergeudet. Auch das Lachen hat einen Platz in der Poesie, ja sogar in einem Lehrbuch der Ästhetik. Selbstverständlich ist keine Durchbildung der Charaktere wie in den großen Komödien zu erwarten. Die Gestalten müssen sich den Situationen anbequemen, sie müssen schmiegsam sein, damit der Verfasser sie den grotesken Wechselfällen der

Intrige anpassen kann. Oronte ist wie der richtige Komödienvater dumm und tyrannisch. Man darf keine Untersuchung anstellen, warum er sich einen Schwiegersohn gerade aus Limoges kommen läßt, einen Mann, den er noch nie gesehen hat. Es ist gleichgültig, ob solche Dinge in Wirklichkeit vorkommen oder nicht, denn das Wesen der Posse besteht darin, daß sie von unmöglichen, das Lustspiel dagegen von möglichen Voraussetzungen ausgeht. Éraste und Julie unterscheiden sich nicht von dem hergebrachten Liebespaar, ihre Helfershelfer Nérine und Sbrigani kaum von den üblichen Intriganten der alten Komödie. Molière hat beiden eine recht üble Vergangenheit gegeben. In Anlehnung an eine Stelle der plautinischen „Asinaria" streiten sie sich darum, wer von beiden der Abgefeimtere sei, das Weib, das durch einen falschen Kontrakt schon eine ganze Familie zugrunde gerichtet und durch einen Meineid zwei Menschen an den Galgen gebracht hat, oder der Mann, der wegen seiner Schurkenstreiche aus Italien verwiesen und schon auf den Galeeren gewesen ist. Auch das Verbrechen besitzt eine komische Seite, und in dem Stücke selbst gehen die Taten der beiden Gauner nicht über das in der Posse Gebräuchliche hinaus.

Wie eine Meute stürzt die Gesellschaft sich auf den armen, zweifellos moralisch unschuldigen Pourceaugnac. Warum? Der Dichter selbst gibt (I, 1) die Antwort darauf: Warum bleibt der Provinziale nicht zu Haus, sondern kommt nach Paris? Warum heiratet er nicht eine Frau aus Limoges und läßt gute Christen in Ruhe? Warum führt er endlich den verteufelten Namen Pourceaugnac? Ein solcher Mann ist für die Lächerlichkeit bestimmt und muß übertölpelt werden. Den Moralpredigern — in diesem Fall ist es namentlich der Historiker Michelet — genügen die Gründe nicht. Der groteske Titelheld gewinnt ihr Erbarmen und statt lustig finden sie die Posse entsetzlich. Natürlich kann man sich in Mitleid mit jedem gehänselten, betrogenen und verprügelten Wesen hineinreden, aber innerhalb des Kunstwerkes muß man sich der Absicht des Dichters überlassen. Er versteht es, solche Gefühle fern zu halten, die die Komödie zerstören würden.

Wir lachen über Pourceaugnac, nicht weil ein Schuldloser mißhandelt und geprellt wird, sondern weil uns ein Narr in lächerlicher Gestalt entgegentritt. Damit ist der Zweck der Posse erreicht, die nachträgliche Reflexion liegt jenseits ihrer Grenzen und kommt während des Spieles selber überhaupt nicht auf.

Die Gestalt des Pourceaugnac ist in der Anlage keine Karikatur. Er ist der Typus des Kleinstädters, der zum ersten Male nach Paris kommt. Man hat ihn ermahnt, in der Hauptstadt sich vorzusehen. Pourceaugnac sieht sich also vor. Er befiehlt seinem Diener, das Gepäck sorgsam zu überwachen, während er selbst den größten Gaunern ins Garn läuft. Pourceaugnac ist kein beliebiger Kleinstädter, sondern zu Hause eine Standesperson. Sein Bruder ist Ratsherr, sein Vetter Assessor, sein Neffe Kanonikus in Limoges, lauter erstklassige Leute, er selber ist auch Jurist, aber in der Residenz möchte er den bürgerlichen Beruf gern verleugnen und den unabhängigen Edelmann spielen. Der große Mann der Provinz verschwindet in Paris und wird ein Opfer der durchtriebenen Großstädter, obgleich er selber Advokat ist. Hier setzt die Übertreibung der Posse ein. Der geprellte Kleinstädter erscheint glaubhaft, der übertölpelte Advokat nicht. Er weiß mit den Zitationen, Informationen, den Defensionen und Konfrontationen der Justiz Bescheid, und dennoch läßt er sich durch die völlig unbegründete Anklage der Bigamie ins Bockshorn jagen. Die Rechtspflege des siebenzehnten Jahrhunderts bot durch ihre Rückständigkeit und den veralteten Formelkram der Satire mehr als eine Blöße. Racine hat sie in den „Plaideurs“ aufs glänzendste verspottet, Molière schont merkwürdigerweise die Juristen, vielleicht aus einer gewissen Neigung für das Fach, das er selber studiert hatte. Nur leichte Streiflichter fallen hier und dort auf die Jünger der Themis, und auch in dem vorliegenden Stück gilt der Spott mehr der Person Pourceaugnacs als der Sache. Der Dummkopf läßt sich einschüchtern, wenn der Chor der Advokaten hinter ihm anstimmt:

> Die Bigamie ist unbedingt
> ein Fall, der an den Galgen bringt.

Die Satire richtet sich in erster Linie gegen die rückständige Provinz, in zweiter gegen die Ärzte. Mit George Dandin befanden wir uns in der Champagne, denn nur dort gab es noch Familien, in denen der Adel sich in weiblicher Linie übertrug, Pourceaugnac führt uns nach Limoges. Beide Gegenden hatte Molière auf seinen Wanderfahrten durchstreift, und Gestalten wie dem Ehepaar Sotenville lagen wohl persönliche Erinnerungen zugrunde. Auch in Pourceaugnacs Heimat weiß der Dichter gut Bescheid, er kennt den Friedhof und das beste Restaurant des Ortes sowie verschiedene andere Einzelheiten. Die Provinz bot und bietet noch heute dem angeblich überlegenen Großstädter willkommenen Anlaß zum Gelächter; es scheint aber, als ob Molière noch einen besonderen Grund besaß, den Edelmann mit dem grotesken Namen gerade aus Limoges kommen zu lassen. Ob die Stadt überhaupt ein christliches Land sei und ob eine schöne Person dazu verurteilt werden dürfe, einen Limousiner zu heiraten, wird in dem Stücke gefragt. Hegte der Dichter einen persönlichen Groll gegen den Ort? Es wird erzählt, er sei auf seinen Wanderfahrten dort ausgepfiffen worden, und „Monsieur de Pourceaugnac" bedeute seine allerdings verspätete Rache an den Limousiner Banausen. Ein solches Mißgeschick wird den fahrenden Komödianten mehr als einmal zugestoßen sein, die Angabe klingt also glaublich, wenn auch der Dichter nach so viel Jahren mehr mit Humor als mit Bitterkeit an solche Jugendabenteuer denken mochte. Aber auch ohne dies persönliche Motiv bot gerade Limoges ein günstiges Ziel für den Spott der Posse. Es galt als ein französisches Schöppenstedt, über das schon Rabelais sich lustig machte. Lafontaine, der 1663 die Stadt bereiste, hält es für nötig, die Bewohner gegen den Vorwurf der Dummheit und Unhöflichkeit in Schutz zu nehmen, aber trotz seines Wohlwollens fühlte auch er sich dort nicht behaglich und rühmte dem Ort „viel Knoblauch und wenig Jasmin" nach. Herr von Pourceaugnac aus Limoges! Die beiden Namen bereiteten das Publikum auf das Tollste vor, es lachte schon bei der Erwähnung des edeln Ritters und seiner Herkunft. Molières

Schwager, der Mann Geneviève Béjarts, Léonard Loménie de Villaubrun, stammte aus dem Ort und konnte, wenn es nottat, mit seiner Lokalkenntnis aushelfen. Vielleicht lieferte er auch nicht nur den Vornamen, sondern noch den einen oder andern Zug zum Bilde des Limousiner Schwankhelden.

Neben der Provinz, über die der Großstädter Molière sich lustig macht, trifft sein Spott die Ärzte. Seit drei Jahren hatten sie Ruhe vor dem Satiriker gehabt, nun erneuen sich dessen Angriffe. Immerhin kommen sie besser weg als in der „Liebe als Arzt". Waren sie dort bewußte Schwindler, so sind sie in „Pourceaugnac" nur beschränkte Dummköpfe, überzeugt von ihren unglaublichen Heilmitteln. Sie prunken mit inhaltleeren gelehrten Redensarten und halten die schönsten Vorträge über die Leiden eines Patienten, dem nichts fehlt. Er ißt gut, er trinkt gut und schläft noch besser. Das sind alles bedenkliche Symptome, die auf schwere Krankheit deuten. Der erste Doktor spricht so schön, daß, wie sein Kollege bemerkt, Herr von Pourceaugnac, wenn er noch nicht krank wäre, es dem herrlichen Vortrag und der richtigen Argumentation zuliebe werden müßte. Mit einer vorgefaßten, aus Galenus bezogenen Ansicht treten die Heilkünstler an jeden Fall heran. Ein Kranker klagt über Kopfschmerzen. Unsinn! er ist ein einfältiger Mensch, dem die Autorität erklärt, daß bei seinem Leiden die Milz und nicht der Kopf weh tun muß. Auch Virgil gilt als wissenschaftlicher Gewährsmann. Numero deus impari gaudet, heißt es in seiner achten Ekloge, der Gott freut sich über die ungerade Zahl. Infolgedessen muß die ungleiche Zahl bei Aderlässen und Purganzen herrschen. Und je mehr, desto besser. Dem einen Patienten wird das Blut fünfzehnmal abgezapft, da ist es denn kein Wunder, daß die Kinder unter den Händen dieses Medizinmannes, wie der begeisterte Apotheker rühmt, noch vor dem fünfzehnten Tag sterben, während ein anderer vielleicht ein Vierteljahr dazu gebraucht hätte. „Ein Kranker muß eben nicht gesund werden wollen, wenn die Fakultät etwas dagegen hat." Nur in einem Punkt weicht Molière von der Wirklichkeit ab. Ärzte und Apotheker standen durchaus

nicht auf freundschaftlichem Fuß. Die studierten Herren verachteten ihre Gehilfen, ohne darum deren gefürchtetes Instrument weniger in Tätigkeit zu setzen. Die Klystierspritze bildete im siebenzehnten Jahrhundert eine Quelle unerschöpflicher Heiterkeit, selbst in den vornehmsten Salons. Ludwig XIV, die prüde Maintenon und die Herzogin von Burgund waren mit diesem ebenso verachteten wie häufig gebrauchten Heilmittel stets zu amüsieren.

Die Quellen, aus denen Molière den Inhalt seiner tollen Posse bezogen hat, sind sehr mannigfaltig. Die Idee, daß ein gesunder Mensch den Ärzten als Wahnsinniger zur Heilung übergeben wird, stammt aus den „Menächmen“ des Plautus und ist aus dem antiken Stück auch in Shakespeares „Komödie der Irrungen“ übergegangen. Die Art, wie Éraste dem völlig unbekannten Pourceaugnac seine Freundschaft aufdrängt, kehrt in einer von Boursault 1670 veröffentlichten Novelle wieder, doch ist sie keine Originalarbeit, sondern die Übertragung einer spanischen Erzählung, aus der sowohl unser Dichter wie sein alter Gegner schöpfte. Auch Scarron hat etwas beigesteuert, es ist die Anklage der Bigamie, mit der der Possenheld des „Lächerlichen Marquis“ in gleicher Weise wie der Limousiner Edelmann geängstigt wird. Doch das sind nur einzelne Züge, im Ganzen arbeitet Molières Erfindung hier selbständiger als in den meisten Werken. Bei der ersten Aufführung spielte der Dichter die Titelrolle. Wieder benutzte er sein eigenes durch Krankheit abgezehrtes Äußere, um die komische Wirkung der dargestellten Gestalt zu erhöhen. Der eine Arzt sagt (I, 8) von Pourceaugnac: „Seht das trübe Aussehen, diese roten, stieren Augen, das Gebaren dieses dürren, abgemagerten Körpers.“ Ein grausamer Humor liegt in der Verspottung des eigenen Leidens. Molière war durch und durch Komiker, selbst dem Siechtum des eigenen Leibes vermag er als Künstler eine lächerliche Seite abzugewinnen und es zur Belustigung des Theaters preiszugeben. Der Komponist Lulli, der die Musik verfaßte, trat selbst als einer der tanzenden Ärzte auf und er muß mit seiner affenartigen Gelenkigkeit in der Pantomine hinreißend gewesen sein, daß er es trotz seines

schlechten Französisch sogar wagen durfte, in einer späteren Hofvorstellung sich der Hauptrolle zu bemächtigen. Ludwig war damals seinem Hofmusikus wenig gewogen, aber vor dessen grotesker Komik schmolz der Zorn des Monarchen. Der Italiener eroberte nicht nur die alte Gunst wieder, sondern erhielt noch den Adel und eine Sekretärstelle, obgleich die hohen Beamten sich über den neuen Kollegen entsetzten. Molière hatte keine Eile, die erfolgreiche Posse auf das städtische Theater zu bringen, da für dessen Bedarf anderweitig gesorgt war. Erst am 9. November erschien „Pourceaugnac" im Palais-Royal und errang denselben Beifall wie bei Hofe. Bis zum Tode des Verfassers erlebte die Posse neunundvierzig Aufführungen.

Der Ruf des Königs erging bald wieder an den Dichter. Für die Karnevalsfeste, die dieses Mal in Saint-Germain gefeiert wurden, lieferte er die „Amants Magnifiques", die großartigen Liebhaber, die schon in anderem Zusammenhang besprochen sind. Den Sommer über hatte er Ruhe, aber zum Herbst brauchte Ludwig, obgleich im Juni seine Schwägerin Henriette von England, Molières liebenswürdigste Gönnerin, gestorben war, ein neues Stück, selbstverständlich wieder eine Komödie mit Gesang und Tanz. Der Hof weilte damals in Chambord, und dort fand am 14. Oktober 1670 die erste Aufführung des „Bürgerlichen Edelmannes", le Bourgeois Gentilhomme, statt, der die Premiere in der Stadt am 23. November desselben Jahres folgte.

Der königliche Auftrag enthielt den Befehl, Türken auf die Szene zu bringen, eine schwere Aufgabe für einen Dichter, der gewohnt war, seine Stoffe dem bürgerlichen Leben zu entnehmen. Ludwigs Ruhm drang damals bis in die fernsten Länder. Der Zar, der Sultan, ja sogar der König Arda von Guinea schickten Gesandtschaften, um Frankreichs siegreichem Herrscher zu huldigen. Unter ihnen erregten namentlich die Türken, die 1670 in Paris erschienen, Aufsehen. Die Phantasie des Volkes und der Dichter hatte sich von jeher viel mit den grimmen Feinden der Christenheit beschäftigt. Mairet hatte einen „Soliman", Scudéry einen „berühmten

Pascha Ibrahim", Tristan l'Hermite einen „Osman", Desfontaines einen „illüstren Bassa" in zwei Teilen geschrieben, und in den Komödien wimmelte es von Leuten, die aus der Gefangenschaft der Ungläubigen heimkehrten und die unglaublichsten Dinge erzählten. Der Orientreisende Laurent d' Arvieux war 1669 nach einem langen Aufenthalt in der Levante nach Frankreich zurückgekommen und vom König empfangen worden. Ludwig und die la Vallière ließen sich gerne von den Sitten und Gebräuchen der Moslemin berichten, und der Bruder des Königs sowie die Marquise Montespan platzten dabei vor Lachen. Nun kam die Gesandtschaft des Sultans, und man hatte die sagenhaften Türken leibhaftig vor sich. Der Sonnenkönig versuchte ihnen durch die Pracht seines Hofes und seiner persönlichen Erscheinung zu imponieren, jedoch Soliman Muta Ferraca, der Führer der Gesandtschaft, bewahrte in allem Glanze sein orientalisches Phlegma. Ludwig fühlte sich gekränkt, und aus Rache soll er seinem Hofdichter befohlen haben, die Türken auf dem Theater zu verspotten. Wenn selbst dieses persönliche, nicht verbürgte Motiv wegfällt, so bleibt noch genug übrig, um den königlichen Wunsch nach Türken begreiflich zu machen. Die Poisson, Scarron, Boursault hatten die früheren moskowitischen Gesandten auf dem Theater lächerlich gemacht; Molière sollte Türken bringen und er brachte Türken, da er sich einem Befehl seines allerhöchsten Gönners nicht entziehen konnte. Die Türkenzeremonie bildet den Ausgangspunkt des „Bürgerlichen Edelmannes"; nicht die Komödie erweiterte sich zum aristophanischen Schwank, sondern der schwankhafte Teil des Stückes zog die Komödie nach sich.

Mit wirklichen Türken konnte Molière nicht viel anfangen. Wie sollte er sie mit dem bürgerlichen Pariser Leben in Verbindung bringen? Der Schauspieler Poisson hatte in seinen „Faux Moscovites" 1668 den Ausweg gezeigt. Er hatte falsche Russen auf die Bühne gebracht, und nach seinem Beispiel wählte unser Dichter nachgemachte Türken, die dem französischen Geschmack auch besser entsprachen als echte. Das Ganze ist eine Verkleidung.

Und wozu braucht man auf dem Theater des siebenzehnten Jahrhunderts eine Verkleidung? Die Antwort liegt auf der Hand: um einem Vater, der seine Einwilligung nicht freiwillig gibt, die Tochter zu entführen. Die Türkenzeremonie sinkt zu einer der vielen Listen herab, die der Liebhaber mit Hilfe eines durchtriebenen Dieners anzuzetteln pflegt. Nun kam es nur noch darauf an, den Vater so zu schildern, daß er auf die exotische Mummerei hineinfällt. Dummheit als Motiv war ja schön, aber es reichte nicht aus, sondern mußte durch eine andere Ursache gesteigert und wahrscheinlicher gemacht werden, durch die Sucht nach Vornehmheit. Damit sind alle Elemente der Komödie gegeben. Der Vater will gewöhnlich von dem Liebhaber nichts wissen, weil er kein Geld besitzt, in diesem Fall verwirft er ihn wegen seiner bürgerlichen Geburt. So bleibt ihm nichts übrig, als sich als Sohn des Großtürken zu verkleiden, und geblendet durch den hohen Rang, gibt der übertölpelte Alte ihm die Tochter. Das ist die dürftige Intrige des „Bürgerlichen Edelmannes", alles übrige verfolgt nur den Zweck, teils Monsieur Jourdain zu schildern, teils Gelegenheit zu den bei Hofe gebräuchlichen Balletteinlagen zu geben, besonders zu der vom König geforderten Türkenzeremonie. Sie blieb die Hauptsache. D'Arvieux erhielt den Auftrag, Molière mit seinen orientalischen Kenntnissen zu unterstützen, er arbeitete mit ihm in Auteuil zusammen, und, was noch wichtiger war, er überwachte die Anfertigung der Kostüme. Waren die Türken auch unecht, so sollte ihr Äußeres so echt als möglich sein. Ludwig wünschte eine historisch getreue Ausstattung. Die Kosten wurden nicht gescheut. Die Feste verschlangen die für jene Zeit ungeheure Summe von fünfzigtausend Livres, von denen ein großer Betrag auf die Inszenierung des „Bürgerlichen Edelmannes" verwendet wurde. Aus der Art des Werdens erklärt sich das Mißverhältnis zwischen den einzelnen Teilen des Stückes, das äußerlich schon durch die ungleiche Länge der Akte zum Ausdruck kommt. Das Bedürfnis nach Motivierung zwang Molière, eine Komödie zu schreiben, die fortwährend von possenhaften Einlagen unterbrochen wird. Man braucht also nicht

anzunehmen, der Dichter habe ein Lustspiel von dem adelsüchtigen Bürger schreiben wollen und einzelne schon ausgeführte Teile einem königlichen Wunsch zuliebe zum Schwank umgestaltet. Die paar Szenen, deren es bedurfte, um die üblichen Tanz- und Musikstücke in Zusammenhang zu bringen, hätte Molière noch immer aufgetrieben, ohne eine gute und ihm liebgewordene Idee zu opfern.

Die ersten beiden Akte des „Bürgerlichen Edelmanns“ enthalten überhaupt keine Handlung, sondern schildern nur die Person des Herrn Jourdain, des reich gewordenen Tuchhändlers, der es dem Adel gleichtun möchte. Er nimmt Musik- und Tanzstunde, weil die vornehmen Leute diese Künste ausüben. Der Musikmeister hat für ihn ein neues Ballett verfaßt, dessen Vorführung die erste Tanzeinlage bildet. Im zweiten Akt erscheint der Fechtmeister, denn auch dessen Kunst will der Parvenu sich aneignen. Die verschiedenen Lehrer geraten in Streit über den Wert ihrer Fakultäten, es fehlt nur noch, daß der Philosoph dazu kommt, der natürlich seine Weisheit am höchsten stellt und bei dem eintretenden Handgemenge den Platz auch behauptet. Nun erteilt er seinem Schüler Unterricht, der in den Anfangsgründen der französischen Sprache besteht. Der Schneider bringt ein neues, überaus prächtiges Gewand, seine Gehilfen nennen Monsieur Jourdain gnädiger Herr, Ihro Gnaden, Hoheit, und das reichliche Trinkgeld des Geschmeichelten versetzt sie in so gute Laune, daß sie einen Tanz vorführen. Im dritten Akt endlich erfahren wir, daß der bürgerliche Edelmann eine Frau, eine Tochter Lucile und eine treffliche Dienstmagd Nicole besitzt, die über sein sinnloses Gebaren auf das höchste aufgebracht sind, besonders richtet ihr Zorn sich gegen einen Grafen Dorante, von dem der Dummkopf sich ausbeuten läßt. Der Aristokrat erscheint, nennt Monsieur Jourdain seinen besten Freund, versichert, selbst der König habe sich nach ihm erkundigt, und legt zum Dank einen neuen Pump an. Die Frau und die Dienstmagd wünschen, daß Lucile den wackeren Cléonte heiratet, aber da er nicht von Adel ist, erhält er von dem Vater eine Abweisung. Der Bürgeredelmann selbst hat ein Auge auf die Marquise Dorimene geworfen, die Dorante durch

falsche Vorspiegelungen dazu bringt, einem Fest im Hause des Plebejers beizuwohnen, nachdem man dessen Frau unter irgend einem Vorwand zu Verwandten geschickt hat. Bei der Feierlichkeit darf es am Schlusse des dritten Aktes natürlich an Musik und Tanz nicht fehlen. Doch durch die unerwartete Rückkehr der Madame Jourdain wird die Heimlichkeit gestört. Cléontes Diener kommt, als Dragoman verkleidet und meldet, daß der Sohn des Großtürken die Tochter des bürgerlichen Edelmannes zu heiraten beabsichtige, ihn selbst aber zur Würde eines Mamamouchi erhebe, eine Zeremonie, die unter vielen Schlägen, Gesang und Tanz stattfindet und den Rest des vierten Aktes ausfüllt. Der letzte Aufzug zeigt Monsieur Jourdain in seinem neuen Glanze. Dorante und Dorimene, die sich unterdessen verlobt haben, gratulieren ihm, der noch immer verkleidete Cléonte fordert von ihm die Hand Luciles. Madame Jourdain widerspricht der Verbindung, da sie den türkischen Kaiserspoß so wenig wie einen europäischen Aristokraten zum Schwiegersohn haben will. Erst als sie in die List eingeweiht wird, fügt sie sich dem Willen des Gatten, der auf der vornehmen Heirat besteht. Das liebende Paar wird vereinigt, ein Ereignis, das natürlich wieder durch ein Ballett gefeiert werden muß.

Die Gestalt des bürgerlichen Edelmanns wäre an sich wohl geeignet, den Mittelpunkt einer Charakterkomödie zu bilden. In der Anlage ist er auch bei Molière keine Possenfigur. Da der Dichter aber beständig den schwankartigen Schluß im Auge hat, so muß er übertreiben, damit das Ende glaubhaft erscheint. Züge der Komödie und der Posse kreuzen sich fortwährend, so daß Monsieur Jourdain viel von seiner typischen Bestimmtheit verliert und sich zur grotesken Karikatur aufbläht, die mit der Wirklichkeit nur durch einen dünnen Faden zusammenhängt. Die Adelsucht trat im siebenzehnten Jahrhundert ebenso stark und häufig wie in der Gegenwart auf und war für einen vermögenden Mann auch nicht schwerer zu befriedigen. Man baute zwar keine Kirchen und stiftete keine Fideikommisse, aber man kaufte eines der vielen Ämter oder erwarb,

wie vielleicht Molières Schwager Boudet, eine der zahlreichen Besitzungen, mit denen der Adel verbunden war. Den Weg schlägt der bürgerliche Edelmann nicht ein. Er vergöttert zwar die Aristokratie und alles, was mit ihr zusammenhängt, aber daß sein Geld ihn selber in die hohen Kreise einführen könnte, daran denkt er nicht. Sein höchster Ehrgeiz besteht darin, mit Adligen zu verkehren, einer Marquise zu huldigen, von einem Grafen Freund genannt zu werden und äußerlich den Anschein des vornehmen Standes zu erwecken. Er will sich wie ein Aristokrat benehmen und kleiden sowie sich die Sitten und Gebräuche der vornehmen Gesellschaft aneignen. Seine Bildung ist äußerst lückenhaft, er muß sie ergänzen, nicht aus Wissenseifer, sondern weil die Aristokraten mehr als er gelernt haben. Deshalb hält er sich einen Philosophen, der ihn in die Geheimnisse des ABC einweiht. Einen Tanzmeister braucht er, um die Komplimente, die im Umgang mit hochgebornen Leuten erforderlich sind, zu erlernen, einen Musikmeister, um sich die Liebeslieder, die damals zum guten Ton gehörten, schreiben zu lassen. Daß die Lehrer ihn ausbeuten und ebenso der Schneider und Fechtmeister, ist selbstverständlich. Seine neu erworbenen Kenntnisse stellt Herr Jourdain sofort in seiner Familie zur Schau, er will prunken, will bewundert werden. Seine Adelsucht beruht weniger auf Überhebung als auf Eitelkeit. Ein Graf nennt ihn seinen Freund, klopft ihm vertraulich auf die Schulter und nimmt ihm dafür das Geld ab, wie es von jeher das Vorrecht reich gewordener, bürgerlicher Gimpel bildete, sich von adligen Gaunern schröpfen zu lassen. Eine vornehme Geliebte muß der Parvenu auch haben, der er kostbare Ringe schenkt und großartige Feste gibt, denn eine Dame von Stand besitzt in seinen Augen „den höchsten Reiz“ und für eine solche scheut er keine Ausgabe. Ein Mann wie er kann unmöglich einen bürgerlichen Schwiegersohn ertragen. Molière versteht es, in feiner Weise das Protzentum mit echt spießbürgerlichen Zügen zu untermischen. Herr Jourdain borgt seinem vornehmen Freund freigebig, aber wie ein kleiner Ladenbesitzer trägt er den Schuldbetrag auf Heller

und Pfennig im Kopf; er drängt sich zu den Aristokraten, aber schon die Bewunderung der Schneidergesellen genügt ihm und er geizt nach der seiner eigenen Dienstmagd. Manchmal zeigt er sogar Anwandlungen von gesundem Menschenverstand. Die törichte Schäferpoesie mißfällt ihm, und der groteske neue Frack findet seinen Beifall nicht, aber das Zauberwort „so machen es die Leute vom Stande" genügt, um solche Regungen niederzuschlagen. Soweit reichen die Züge der Komödie, in die Posse dagegen gehört es, wenn Herr Jourdain glaubt, daß der Schneider ihn wirklich für einen Monseigneur halte, wenn er sich von Covielle einreden läßt, sein Vater sei ein Edelmann gewesen und habe nur aus Gefälligkeit seinen Freunden Tuch verkauft und wenn er zum Schluß an der Türkenzeremonie keinen Zweifel hegt. Hier zeigt er sich als großes Kind, dem man das Unglaublichste aufbinden kann.

Molière hat den Bruch sehr geschickt verkleidet, aber vorhanden bleibt er darum doch, und nicht nur im Charakter des Titelhelden selbst, sondern in dem aller, die an der burlesken Türkenpantomine teilnehmen. Cléonte vertritt (III, 12) mit männlichem Mut seinen bürgerlichen Stand: „Ich finde, jeder Betrug ist eines ehrlichen Namens unwürdig, und nenne es eine Feigheit, unsere Geburt verleugnen zu wollen, sich vor der Welt mit einem gestohlenen Titel zu schmücken und sich für etwas auszugeben, was man nicht ist. Mein Vater und dessen Vorfahren haben in ansehnlichen Ämtern gestanden; ich selbst habe die Ehre gehabt, sechs Jahre in der Armee zu dienen, und mein Vermögen ist der Art, daß ich in der Gesellschaft eine ganz leidliche Stellung behaupten kann. Aber mit alledem will ich mir einen Namen, auf den mancher andere in meiner Lage vielleicht glauben würde, Ansprüche machen zu können, nicht beilegen und sage frei heraus, daß ich kein Edelmann bin." Wer so spricht, kann unmöglich kurz darauf die betrügerische Mummerei in Szene setzen, kann keinen durchtriebenen Covielle zum Diener haben und kann einen adligen Schwindler nicht seinen Freund nennen, nur weil er ihm bei der Täuschung behilflich ist. Auch Dorante entbehrt der Einheitlichkeit. In der Komödie ist er

nichts als der vornehme Parasit, der sich im Hause des reich gewordenen Bürgers einnistet; sobald die Posse beginnt und es Herrn Jourdain zu betrügen gilt, sind seine Schuftereien vergessen, das dramatische Recht ist auf seiner Seite und er wird noch mit der Hand der Dorimene belohnt, die auch im ersten Teil eine recht zweifelhafte Rolle spielt. Das gab Rousseau wieder Gelegenheit, Molières Moral anzugreifen. Dorante, ruft er aus, werde als der Ehrenmann des Stückes hingestellt und von der Sympathie des Verfassers und dem Beifall des Publikums getragen. Der Kritiker übersieht, daß die eigentümliche Auffassung des adligen Schwindlers nicht auf einem Mangel an sittlicher Überzeugung auf Seite des Dichters beruht, sondern auf einer Schwenkung, die das ganze Stück vom vierten Akte an durchmacht.

Die Personen, die an der Türkenzeremonie nicht teilnehmen, zeigen daher den Bruch nicht, Madame Jourdain, Nicole und Lucile. Die beiden ersten sind trefflich gelungene Gestalten, besonders die Frau des Bürgeredelmannes, die von der Marotte ihres Gatten nichts wissen will, die sich im Gegensatz zu dessen gesuchter Feinheit in den derbsten Ausdrücken gefällt und den Hofleuten unverblümt die Wahrheit sagt. Sie will keinen Schwiegersohn, der „ihrer Tochter ihre Eltern vorwirft", „keine Enkel, die sich schämen, sie Großmutter zu nennen". Sie verkörpert den gesunden Menschenverstand, aber darüber hinaus besitzt sie wie Cléonte Achtung vor ihrem Stande und vor sich selber, sowie ein braves mütterliches Herz. Nicole steht ihr als treues Faktotum zur Seite. Sie ist aus dem gleichen Holze wie die Dorine und Lisette der früheren Stücke, ein unverfälschtes Naturkind, und als solches empfindet sie die Abneigung gegen die falsche Vornehmtuerei ihres Herren am stärksten. Sie muß darüber lachen, selbst wenn es ihr eine Ohrfeige einträgt. Der Dichter schrieb die Rolle für Mademoiselle Beauval, die über ein unwiderstehliches, das Publikum hinreißendes Lachen verfügte. Da Cléonte einen Diener Covielle hat, muß Nicole natürlich mit ihm ein Liebespaar bilden, so daß sich die Konstellation aus dem „Dépit amoureux", der Gegensatz zwischen

der Liebe der Herrschaft und der der Dienerschaft, wiederholt. Wie in dem Jugendwerk kommt es zu einem kurzen vierstimmigen Liebeszwist, jedoch bleibt er, so reizend er ist, hier eine äußerliche Zutat und entwickelt sich nicht aus dem Wesen des Stückes. Molière brachte ihn wohl an, um die Gestalt der sonst etwas vernachlässigten Lucile besser hervorzuheben. Daß die Beschreibung ihrer Person (III, 9) in dem Dialog zwischen Cléonte und Covielle auf Armande paßt, wurde schon früher erwähnt. Man kann daraus schließen, daß der Dichter damals ohne Groll an seine Gattin dachte, daß das Einvernehmen zwischen beiden hergestellt war. Ein französischer Forscher Loiseleur macht den Vorschlag, in dieser Unterhaltung statt der fingierten Namen Cléontes und Covielles die Molières selber und des Freundes Chapelle zu setzen, dann sei eine Szene aus dem wirklichen Leben fertig. Die Idee ist hübsch, aber leider war das Zerwürfnis zwischen dem Dichter und Armande ernster als das in dem Stück geschilderte. Trefflich gezeichnet sind auch die verschiedenen Lehrer Monsieur Jourdains. Der Musiker, der ohne jede Beschönigung nur dem Geldinteresse nachgeht, der Fechtmeister, der einen Menschen nach „demonstrativen Gründen“ umbringt, der Philosoph, der über wenig Weisheit, aber eine desto schlagfertigere Faust verfügt, der Tanzmeister endlich, der von dem Ruhm seiner Kunst voll ist und an Größenwahn das schon beträchtliche Niveau der andern noch übertrifft. „Alle Revolutionen, alle furchtbaren Katastrophen der Weltgeschichte sind nur daher gekommen, daß man nicht tanzen konnte, denn ein Fehltritt kann nur daher rühren, daß ein Mensch nicht tanzen gelernt hat.“ Vielleicht war das der Grund, daß König Ludwig die Balletts so verehrte, vielleicht tanzte er selber nur aus politischen Rücksichten!

Molière hat den Übergang zu der Türkenzeremonie, den Eintritt der Komödie in die Posse, trefflich vorbereitet und durchgeführt. Wie Aristophanes so folgen wir ihm willig in das phantastische Reich des sinnvollen Blödsinnes. Türken und Derwische, an ihrer Spitze der Mufti, marschieren herein und rufen Allah an, dann erscheint Herr Jourdain in orientalischer Tracht, und

seine exotischen Taufpaten legen für ihn das Bekenntnis ab, daß er „buon Turca“ sein werde. Nach erneuten Gesängen und Tänzen werfen sie ihn auf die Erde, so daß sein Rücken als Pult für den Koran dient. Der Turban wird ihm aufgestülpt, der Säbel umgegürtet, und zum Schluß erhält er unter Schwingen der Schwerter und Anrufung des Propheten noch eine Tracht Prügel als „ultima affronta“. Damit ist er zum Mamamouchi, einem ungeheuer hohen, vom Dichter erfundenen Grade der türkischen Hierarchie, erhoben. Die Sprache, deren Molière sich in der Zeremonie bedient, enthält nur wenige türkische Wörter, offenbar verfügte seine Autorität d'Arvieux selber über keinen großen Vorrat, denn die spärlichen Ausdrücke kommen fast alle schon in Rotrous „Schwester“ vor, wo sie ein angeblich aus dem Orient Heimkehrender gebraucht. Auch dieser ältere Dramatiker schöpfte nicht aus eigener Wissenschaft, sondern aus der Commedia dell' arte, in der Francesco Andreini schon ungefähr vor einem Jahrhundert zum Ergötzen der Zuschauer türkisches Kauderwelsch verwendete. Aus der Quelle stammt wohl auch die von unserm Dichter in den gereimten und gesungenen Partien adoptierte lingua franca, die für Italiener und Franzosen leicht verständlich war. Eine spätere Zeit hat in der Burleske eine tiefere Bedeutung gesucht und eine Ähnlichkeit zwischen ihr und der Bischofsweihe herausgefunden. Auch dort wird der Kandidat einem Glaubensverhör unterworfen, muß als Stütze des Evangeliums dienen und wird mit der Mütze und dem Stabe belehnt. Die Gleichheit der äußeren Vorgänge kann zugegeben werden, aber selbst wenn Molière die christliche Zeremonie im Auge hatte, lag ihm eine Verspottung völlig fern. Der Islam galt allgemein als ein von dem Teufel oder Mohamed gestiftetes Antichristentum. Wie der Satan bei der schwarzen Messe oder auf dem Blocksberg die heiligen Formen der Religion nachahmte, so nahm man dasselbe von den Türken an, ohne daß die Gebräuche selbst durch die ungläubige Nachbildung herabgesetzt wurden. Wir überlassen uns dem Hokuspokus willig, der noch heute außerordentlich komisch wirkt, nur begeht der Dichter einen Mißgriff,

der allerdings durch die Stellung des Balletts innerhalb seines Werkes erklärt wird, er führt uns nach dem phantastischen Intermezzo in die reale Welt zurück, um Cléontes und Luciles Liebe zu einem Abschluß zu bringen. Diese mußte am Schluß der Türkenzeremonie in aller Kürze abgemacht werden. So verfährt Shakespeare mit sicherem Bühnentakt in den „Lustigen Weibern". Er verlangt nicht, daß wir aus dem Bereich der Elfen wieder in das bürgerliche Leben der Stadt Windsor zurückkehren. Nach dem tollen Blödsinn ist ein Herabsteigen in die Wirklichkeit unmöglich. Als Krönung des Ganzen, als Ausflug in eine lachende Karnevalswelt, wo der Sinn zum Unsinn sich wandelt, lassen wir uns den Mummenschanz gefallen, als Zwischenspiel bleibt er eine Maskerade. Die durch die Komödie gerechtfertigte Frage drängt sich auf, was Monsieur Jourdain beginnen wird, wenn die Seifenblase platzt, und darauf besitzt der Dichter keine Antwort, wenigstens nicht in dem für unsern Geschmack überflüssigen Schlußballett mit seinen italienischen und spanischen Gesängen. In dem Jubel der Türken und der Standeserhöhung des bürgerlichen Edelmanns, an die sich rasch die Verlobung anschließen konnte, mußte die tolle Handlung ausklingen.

An dem schwankhaften, burlesken Charakter der zweiten Hälfte liegt es, daß eine etwaige satirische Absicht im „Bürgerlichen Edelmann" nur unvollkommen zur Geltung kommt. Herr Jourdain verkörpert nicht wie George Dandin den Typus des reichgewordenen Parvenu, sondern ist ein großes Kind, dem man das tollste Gaukelwerk vormachen kann. Als Satire kann Molières Stück sich nicht neben den oft mit ihm verglichenen „Gendre de Monsieur Poirier" stellen, wo der wohlhabende Emporkömmling sich einen Herzog als Schwiegersohn kauft. Schon im siebenzehnten Jahrhundert nahmen das Strebertum und die Adelsucht viel schärfere und verwerflichere Formen an als die harmlosen Kindereien Monsieur Jourdains. Ihnen gegenüber bedurfte es kaum der männlichen Worte Cléantes, um die Ehre des Bürgerstandes zu wahren. Man amüsierte sich über die Tollheiten und Abgeschmacktheiten

des plebejischen Protzes, aber eine mitleidlose Satire, von der manche Erklärer träumen, liegt in der Darstellung seiner Harmlosigkeiten nicht. Wenn sich jemand über den „Bürgerlichen Edelmann“ zu beklagen hatte, so war es höchstens der Adel. Lächerliche, hohlköpfige Marquis oder täppische Krautjunker aus der Provinz wie Pourceaugnac oder Poissons Baron de la Crasse bildeten auf dem Theater keine Seltenheit mehr, aber ein Gauner und Industrieritter von Stande wie Dorante war eine gefährliche Neuerung. Am Hofe mochte mancher an der Gestalt Anstoß nehmen, und aus diesem schlecht verhehlten Unwillen sind wohl die Gerüchte von einer ungünstigen Aufnahme des Stückes zu erklären, von der Grimarest erzählt. Irrig ist es aber, daß auch der König sich anfangs kühl gegen die Komödie verhalten habe, im Gegenteil innerhalb einer Woche sah er sich den „Bürgerlichen Edelmann“ viermal an. Und wenn er lachte, blieb auch den vornehmen Herren nichts übrig als freiwillig oder unfreiwillig mitzulachen. Molière war in der Hauptrolle gewiß überwältigend komisch, seine Frau entzückte als Lucile, und die Nicole war Mademoiselle Beauval auf den Leib geschrieben, so daß sie den besonderen Beifall Ludwigs errang. Von der sonstigen Besetzung wissen wir noch bestimmt, daß der Philosoph in den Händen du Croisys lag, und vermuten läßt sich, daß la Grange den Liebhaber Cléonte, Hubert Frau Jourdain und Mademoiselle de Brie die Dorimene spielte. Auch in der Stadt trug das Stück, wie die guten Einnahmen und die häufigen Wiederholungen in den nächsten Jahren beweisen, einen vollen Erfolg davon. Der Dichter zeigt sich in diesem Werke wieder von einer ungewohnten Selbständigkeit. Einzelne Züge sind, wie schon erwähnt, aus der „Schwester“ von Rotrou, den „Falschen Moskowitern“ von Poisson, ferner aus dem Roman „Francion“ von Sorel und den „Wolken“ des Aristophanes entlehnt, aber von untergeordneten Einzelheiten abgesehen, läßt sich eine Gesamtquelle nicht nachweisen, vor allem die Figur Monsieur Jourdains ist ausschließlich Molières Eigentum.

Für den Karneval 1671 verfaßte der Dichter die schon an anderer Stelle besprochene Ballettragödie „Psyche“. Sie hat dadurch eine persönliche Bedeutung, daß es Moliére offenbar darauf ankam, für seine Frau, mit der jetzt wieder vereinigt lebte, eine möglichst glänzende und dankbare Rolle zu schreiben. Armande erzielte auch durch ihr Spiel und ihre Schönheit einen großartigen Erfolg, daß selbst das Herz des alten Corneille von ihr bezaubert wurde und er die Titelrolle seines nächsten Dramas „Pulcheria“ angeblich für sie bestimmte. Die Huldigung des greisen Tragikers brachte keine Gefahr, bedenklicher war es, daß die gefallsüchtige Künstlerin auch die Blicke des jungen Baron auf sich zog, mit dem sie früher in Feindschaft gelebt hatte. Die Angabe, daß zwischen beiden sich unerlaubte Beziehungen entwickelten, findet sich zwar nur in dem gehässigen Pamphlet der „Fameuse Comédienne“, aber dem siebenzehnjährigen, von den Weibern schon überaus verwöhnten Schlingel ist es zuzutrauen, daß er die Rücksicht auf seinen väterlichen Wohltäter vergaß und in die Netze der koketten Frau ging.

„Psyche“ war wohl ursprünglich überhaupt nur für den Hof bestimmt. Wenn das Stück trotz der großen Unkosten doch auf das Palais-Royal verpflanzt wurde, so lag es daran, daß die Posse, die Molière für die Stadt bestimmt hatte, „Scapins Schelmenstreiche“, les Fourberies de Scapin, den gehegten Erwartungen nicht entsprach. Am 24. Mai 1671 wurde sie zum ersten Male gegeben. Der Dichter trat als Scapin auf, la Thorillière gefiel als Silvestre, Mademoiselle Beauval entzückte als Zerbinette, und trotzdem sanken die Einnahmen bei der vierzehnten Wiederholung schon auf hundertdreiundvierzig Livres und besserten sich in den folgenden Tagen nur wenig. Nach der achtzehnten Vorstellung wurde das Stück abgesetzt und bei des Verfassers Lebzeiten auch nicht wieder aufgenommen. Wir stehen vor einem Rätsel. „Scapins Streiche“ sind vielleicht die lustigste und ausgelassenste Posse, die der Dichter geschrieben hat, die Komik der Situation ist überwältigend, die Rollen sind sehr wirksam, und

die Schlager folgen rasch auf einander. Daß der anspruchsvolle Boileau das Stück nicht liebte, ist begreiflich, er warf Molière vor, er zeige sich zu sehr als „Freund des Volkes“ und verbinde Terenz mit Tabarin, dem Possenreißer vom Pont-Neuf, ja er bemerkt in der Art poétique:

Im lächerlichen Sack, drin Scapin sich verbirgt,
erkenn' ich nicht des „Misanthropen“ Dichter.

Aber gerade die grobkörnige Komik und die populären Späße, sollte man meinen, hätten dem Werk bei der Masse zugute kommen müssen! Molière hatte sein Publikum offenbar zu stark verwöhnt. Wenn auch Scaramouche sein Lehrer war, so suchte man bei dem Schüler doch etwas Besseres als bei dem Italiener. Lachen wollte man auch im Palais-Royal, aber über wirkliche Menschen, die man als Fleisch und Geist vom eigenen Fleisch und Geiste empfand, nicht über eine Situationskomik, die mit Hilfe längst verbrauchter Kunstmittel herbeigeführt wurde. Die Komik Molières kehrt zu ihrem Ausgangspunkt zurück, zu den Typen des „Étourdi“, er segelt wie dort wieder im Fahrwasser der Commedia dell' arte. In „Scapins Schelmenstreichen“ erscheinen ihre traditionellen Spielfiguren aufs neue auf der Szene, brummige alte Väter, leichtsinnige Söhne, durchtriebene Diener und schöne Sklavinnen, deren Entführung mit den ausgeklügeltsten Listen betrieben wird. Der Rückfall des Dichters in die längst überholte Richtung ist wohl durch die gleichzeitigen Erfolge des nach Paris zurückgekehrten Scaramouche zu erklären, dessen Konkurrenz er mit den eigenen Waffen des Italieners aus dem Felde zu schlagen trachtete. Er versuchte, den Rivalen äußerlich zu überbieten, den er innerlich längst überwunden hatte. Daher das Wiederaufleben einer Kunst, für die das französische Theater keine Stätte mehr bot. „Scapins Schelmenstreiche“ können als Vollendung der Commedia dell' arte angesehen werden, aber die Vollendung kam um ein Dutzend Jahre zu spät. Das Stück, über das heute herzhaft gelacht wird, erschien den Zeitgenossen trivial, wenn es auch alles oder gerade weil es alles enthielt, was die Italiener ihrem Publikum zu bieten pflegten:

unverwüstlich komische Situationen, gute Rollen, die den Schauspielern erlaubten, ihre ganze Virtuosität zu entfalten, derben, zügellosen Witz, ja selbst der beliebte „bastone da bastonare“, der Stock zum Prügeln fehlt nicht. Aber auf einem Theater, das den „Tartuffe“ und den „Misanthropen“ gesehen hatte, war mit der äußerlichen Technik allein eine dauernde Wirkung nicht mehr zu erzielen. Nicht gegen die volkstümliche Derbheit der Posse, die im „Arzt wider Willen“ und im „Monsieur de Pourceaugnac“ mindestens ebenso stark auftritt, darf sich der Vorwurf richten, sondern dagegen, daß die Derbheit nicht aus wirklichen Menschen hervorgeht, sondern mit meist wesenlosen Spielfiguren dargestellt ist.

Den Stoff selbst verdankte der Dichter freilich nicht den Italienern, sondern bezog ihn aus dem „Phormio“ des Terenz, einer Intrigenkomödie, die nicht zu den besten des Römers gehört. Es fehlt ihr die innere Konzentration und der frische dramatische Pulsschlag, Mängel, die der erfahrene Bühnenpraktiker bei seiner Bearbeitung beseitigte. Daneben vergröbert er die Komik des Vorbildes. Das ist an sich kein Tadel, aber die Art, wie die Vergröberung erfolgt, macht die Komödie nicht nur dramatischer, sondern auch äußerlicher. Zur Ergänzung Terenz' wählte Molière das Derbste, was er finden konnte, zum Ärger Boileaus und gleich empfindender Kritiker. Das Intermezzo mit dem Sack, in dem zwar nicht Scapin selbst, sondern Géronte sich versteckt, stammt tatsächlich aus einer der Farcen, die der Charlatan Tabarin auf dem Pont-Neuf zu spielen pflegte. Sie hatte wohl schon zu einer älteren Posse des Palais-Royal das Material geliefert, wenigstens wurde dort vor den „Schelmenstreichen“ ein uns unbekannter „Gorgibus dans le sac“ gegeben. Andere Einzelheiten wurden aus dem italienischen Szenarium „il Capitano“, aus Rotrous „Schwester“, die schon für den „Bürgerlichen Edelmann“ gute Dienste geleistet hatte, und besonders aus Cyranos „Pédant joué“ entlehnt. Von ihm kommt beinahe wörtlich die berühmte Szene (II, 7), in der Scapin dem Géronte ankündigt, sein Sohn sei von Piraten geraubt, und der Alte immer wieder mit der

sprichwörtlich gewordenen Redensart „Que diable allait-il faire à cette galère?“ antwortet. „Ich nehme mein Gutes, wo ich es finde“, lautete Molières Antwort, als man ihm die Entlehnung vorhielt. Mit Recht. Durch ihn ist der köstliche Auftritt unsterblich geworden, während er bei Cyrano mit dem Rest seines Stückes der Vergessenheit anheimgefallen wäre.

Der Inhalt von „Scapins Schelmenstreiche“ ist folgender: Die beiden Alten Argante und Géronte müssen eine Reise unternehmen und während ihrer Abwesenheit lassen sie ihre Söhne Octave und Leander unter der Obhut der Diener Scapin und Silvester. Natürlich haben die jungen Leute nichts Eiligeres zu tun, als sich in Zerbinette und Hyacinthe zu verlieben, ja Octave heiratet sogar seine Auserwählte heimlich, während die seines Genossen erst aus den Händen von Zigeunern befreit werden muß. Die Väter kehren überraschend zurück, und nun ist die Verlegenheit groß, in der der schlaue Scapin, ein Mascarille unter verändertem Namen, Rat schaffen muß. Es kommt zunächst darauf an, den Alten das Geld abzuschwindeln, das die Herren Söhne, wie immer in der Komödie, brauchen, und sodann ihre Zustimmung zu den heimlich geschlossenen Liebesbündnissen zu erlisten. Scapin macht sich an die Arbeit. Den Argante schüchtert er ein, indem er einen Helfershelfer als furchtbar blutgierigen Bravo verkleidet, der sich mit Geld abfinden läßt, und dem Géronte bindet er auf, sein Sohn sei von Seeräubern entführt und müsse losgekauft werden. Daneben nimmt er an dem Alten unter Einwilligung von dessen Sohn Leander eine kleine Privatrache. Er schwindelt ihm vor, er werde von Feinden gesucht und seine einzige Rettung bestehe darin, sich in dem Sack zu verbergen. Scapin selbst ahmt nun die Stimme der angeblichen Verfolger nach und benutzt die Gelegenheit, um den eingeschlossenen Alten gründlichst zu verprügeln. Natürlich werden die sämtlichen Listen entdeckt, die Väter sind wütend, aber es stellt sich heraus, daß sie in den beiden Mädchen ihre eigenen, seit langem vermißten Töchter wiederfinden, so daß deren Verbindung mit den beiderseitigen Söhnen kein Hindernis

mehr im Wege steht. Auch Scapin weiß sich zum Schluß Verzeihung zu erlisten, indem er sich als angeblich Sterbender auf einer Bahre hereintragen läßt und in dieser Mitleid erregenden Gestalt die Gnade seiner Opfer erlangt.

Molière sah ein, daß die unmögliche Handlung nicht in Paris spielen konnte, und verlegte den Schauplatz nach Neapel. Dort war ja das Unglaublichste denkbar. Mag auch der alte Argante etwas weniger habsüchtig als Géronte, Hyacinthe ein bißchen sentimentaler als die lachlustige Zerbinette, Octave vielleicht edler als Leander sein, die Unterschiede kommen kaum in Betracht und von einer Charakterzeichnung ist nicht die Rede. Sie bleiben Marionetten, die Scapin nach Bedarf tanzen läßt, wie er selber auch nur eine Drahtpuppe in der Hand des Dichters ist. Sowenig wie eine persönliche Eigenart kann man von diesen Schemen eine Sittlichkeit verlangen. Ihre Aufgabe besteht darin, daß man über sie lacht. „La grande affaire est le plaisir!“ heißt die Losung in dem Schlußballett des „Pourceaugnac“. Entsprechen die Figuren diesem Zweck, so ist alles in Ordnung, selbst wenn sie lügen und betrügen, stehlen und erpressen. Es sind ja keine ernst zu nehmenden Menschen. Jeder Unbefangene wird über die Komik der Situation und die Virtuosität des Schauspielers lachen, wenn Scapin die Stimme von Gérontes Feinden nachahmt, den geängstigten Alten in den Sack steckt und ihn, den er angeblich beschützt, jämmerlich verprügelt. Freilich, wer darüber nachdenkt, wird sich mit Recht dagegen empören, daß der Diener ohne jeden Grund einen bejahrten Mann mißhandelt und daß diese Roheit sogar mit Erlaubnis des Sohnes an dem eigenen Vater vorgenommen wird. Unter dem moralischen Gesichtspunkt ist die Komik ungenießbar. Der naive Mensch lacht über einen Mitmenschen, der auf der Straße hinfällt, er lacht über die groteske Bewegung, nicht über den Sturz, bis sich nachträglich der Gedanke an eine Verletzung oder einen Schaden aufdrängt. So ähnlich geht es mit der Komik in „Scapins Streichen“, sie wirkt im Augenblick für den Augenblick, aber vor der moralischen Reflexion hält sie nicht stand.

Wenn Boileau auch die derbe Komik des Stückes nicht vertrug, so bewahrte er dem Verfasser doch seine langjährige Freundschaft und Liebe. Aus jener Zeit wird eine Unterhaltung berichtet, in der der Kritiker, besorgt um die Gesundheit des Dichters, ihm den Rat erteilt haben soll, nicht mehr persönlich aufzutreten. Er werde in den Augen des Publikums eine angesehenere Stellung einnehmen, und auch der Ärger mit den oft schwer zu leitenden Schauspielern bleibe ihm erspart, wenn er sich auf die Tätigkeit als Schriftsteller beschränke. Als Molière erwiderte, seine Ehre gestatte ihm nicht, das Theater zu verlassen, brach der Freund in die Worte aus: „Merkwürdige Ehre, die einen Mann zwingt, sich täglich das Gesicht zu schminken, sich den Bart Sganarelles anzukleben und seinen Rücken den Stockschlägen der Komödie auszusetzen! Was, dieser Mann von Verstand und tiefem philosophischen Empfinden, der erste seiner Zeit, der geistvolle Zensor aller menschlichen Torheiten, ist selber von einer beherrscht, die schlimmer als die ist, die er alle Tage verspottet! Da sieht man, wie wenig die Menschen sind!“ Die Form der Unterhaltung mag erfunden sein, sie trifft aber die Sache und die Anschauungen der beiden Freunde. Molière hing mit jeder Faser seines Herzens am Theater; wie alle, die einmal auf der Bühne gestanden haben, ließ auch ihn der Zauber nicht los. Er war ebensosehr Schauspieler wie Dichter. Richtig ist auch, daß seine Ehre engagiert war. Das Palais-Royal war seine Schöpfung und lebte nur durch ihn, durch seine Werke und sein Auftreten. Jetzt konnte er es am wenigsten verlassen, wo dem Institut wieder schwere Zeiten drohten. Schauspieler und Dichter sind in Molière nicht voneinander zu trennen. Mit dem Augenblick, da die Berührung mit der Bühne fortfiel, hätte er vermutlich gleich Shakespeare keine Zeile mehr geschrieben. Ihm blieb nichts übrig, als die doppelte Last weiterzutragen, bis er unter ihr zusammenbrach. Die erste Liebe des Jünglings galt dem Theater, das Gefühl beherrschte noch die Brust des alternden und kränkelnden Mannes. Ein Zurück gab es für ihn nicht, solange er atmete.

Schon im Dezember 1671 brauchte Ludwig wieder die Dienste seines Hofpoeten. Der König wünschte diesmal nur ein paar Szenen, einen Rahmen, der Gelegenheit gab, die vorzüglichsten der in den letzten Jahren gespielten Balletts zu wiederholen, um der neuen Schwägerin, der bekannten Liese-Lotte von der Pfalz, der zweiten Gemahlin des Herzogs von Orléans, einen Begriff von französischer Kunst und Versailler Hofpracht beizubringen. Für diesen Zweck schrieb Molière die „Gräfin d'Escarbagnas", die am 2. Dezember 1671 in Saint-Germain und am 8. Juli des folgenden Jahres im Palais-Royal zum erstenmal gegeben wurde. Wie es dem königlichen Wunsche entsprach, ist die Handlung äußerst knapp und dürftig: Irgend ein namenloser Vicomte und Julie lieben sich, können sich aber aus Familienrücksichten nicht heiraten und nur im Hause der törichten Gräfin von Escarbagnas haben sie Gelegenheit, sich zu sehen. Um seine wahre Neigung zu verbergen, huldigt ihr der Vicomte scheinbar und veranstaltet ihr zu Ehren ein Festspiel, das in Wirklichkeit der wahren Herrin seines Herzens gilt. Der kleine Sohn der Gräfin, der Hauslehrer und der Präsidialrat Tibaudier, ein Verehrer der hochgeborenen Dame, bilden neben den schon Genannten das Publikum. Die Vorstellung ist im besten Gange, als der Steuereinnehmer Harpin dazwischen kommt, der auch berechtigte Ansprüche auf die Person der Gräfin zu haben glaubt. In rückhaltloser Weise sagt er ihr die Meinung über ihre Koketterie. Ein Brief trifft ein des Inhalts, daß die Ehehindernisse zwischen Julie und dem Vicomte behoben sind. Beide werden ein Paar, und die doppelt gedemütigte Gräfin folgt dem Beispiel und reicht dem einzigen Verehrer, der ihr geblieben ist, dem Rat Tibaudier die Hand. Das unterbrochene Festspiel nimmt seinen Fortgang, und eine auch von Molière gedichtete Pastorale setzt ein. Sie ist uns nicht erhalten, auch auf das Rahmenstück legte der Dichter nur geringen Wert; denn er nahm sich nicht einmal die Mühe, es drucken zu lassen.

Das Bild der rückständigen Gräfin aus der Provinz ist mit wenigen Strichen meisterhaft gezeichnet. Der Verfasser stellt sich

wie in „George Dandin“ und „Pourceaugnac“ ganz auf den Standpunkt des Großstädters und gleich den Poisson, Montfleury, Hauteroche und de Visé macht er sich über den zurückgebliebenen Provinzialadel lustig. Anlaß zum Spott bot dieser, den auch Labruyère als faul, nichtsnutzig, beschränkt und anmaßend schildert, im reichsten Maße. Die Verhöhnten rächten sich dafür und hielten sich für vornehmer als die Hofaristokraten und Hofschranzen. Ein Stück, in dem die angebliche Vornehmheit der Landedelleute in das rechte Licht gestellt wurde, konnte bei Hofe sicher auf Beifall rechnen. Von der Titelheldin heißt es (Szene 1): „Unsere Gräfin mit ihrem beständigen Pochen auf ihren Stand ist eine Person, wie man sie besser nicht auf das Theater bringen kann. Ihre kleine Reise nach Paris hat sie ins Angoulême als vollendete Närrin zurückgebracht. Das bißchen Hofluft, das sie dort geschnappt, hat ihrer Lächerlichkeit ganz neue Reize gegeben, und ihre Verrücktheit wird mit jedem Tage schöner und größer.“ In der Provinz versucht sie, sich als die vornehme Pariser Weltdame aufzuspielen. Ihren bäuerischen Dienstboten will sie die feinen Manieren und Ausdrücke des Hofes beibringen, und sie selbst hat sich eine gespreizte, preziöse Sprache angewöhnt, die in Angoulême kein Mensch versteht. Dabei bricht ihre natürliche Unbildung und mangelhafte Erziehung beständig durch, zumal wenn sie in Erregung gerät. Den Dichter Martial verwechselt sie mit dem Handschuhhändler gleichen Namens, dem bekannten Lieferanten der aristokratischen Kreise in Paris. Natürlich verlangt sie trotz ihrer Jahre nach Anbetern wie die Damen der Hauptstadt. In der Provinz muß man freilich mit dem vorlieb nehmen, was zu haben ist, dem Rat Tibaudier und dem Steuereinnehmer Harpin. Doch auch sie besitzen ihre Vorzüge; der eine kann auf einen schwebenden Prozeß günstig einwirken, der andere ist ein reicher Mann. Wenn auch der erste Gatte der stolzen Dame sich auf allen Verträgen als Graf unterschrieb und sogar eine Meute hielt, weiß die Witwe das Geld zu schätzen. Freilich den Geburtsadel wiegt es selbst in ihren Augen nicht auf, und den scheinbaren Huldigungen des Vicomte

fällt die Gräfin in ihrer Eitelkeit leicht zum Opfer. Das Liebespaar ist nur in Umrissen gezeichnet, nur soweit, daß es dem Ungeschmack der Titelheldin gegenüber den Vorteil der feineren Bildung und des natürlichen Wesens zum Ausdruck bringt. Eine treffliche Gestalt dagegen ist der Rat, der seiner Angebeteten mit Birnen und süßlichen Versen huldigt. Er glaubt noch an den Nimbus des Adels. „Eine Person von Stande entzückt meine Seele." Der Steuereinnehmer dagegen pocht auf seinen Geldbeutel, der schönste Titel wird nach seiner Ansicht durch eine fette Jahresrente überboten. Dem Kapital gehört die Zukunft. Der Finanzier Montauron, bei dem die Orléans und Condés in der Kreide saßen, wagte es, die hohen Herrn vertraulich „liebe Kinder" anzureden, und der Sonnenkönig selbst mußte sich herablassen, seinen Geldgeber Samuel Bernard in eigener Person durch die Gärten von Marly spazieren zu führen. Ein Harpin macht mit einer Gräfin Escarbagnas wenig Umstände. Er hat keine Lust, nur ihren Zahlmeister zu spielen, und sagt ihr seine Meinung so deutlich, daß die Natürlichkeit nichts zu wünschen läßt. Die Figur des allmächtigen Geldmannes hätte den Stoff zu einer glänzenden Charakterkomödie geben können, im Rahmen des kleinen Einakters konnte Molière sie bedauerlicherweise nur andeuten, nicht ausführen, immerhin hat er seinen Nachfolgern, besonders Lesage für dessen Komödie „Turcaret" den Weg gewiesen.

Die Truppe blieb in der Saison wieder mehrere Monate in Saint-Germain am königlichen Hoflager bis zum 26. Februar, der Dichter selbst brach wohl schon einige Tage früher auf, um an das Sterbelager Madeleine Béjarts zu eilen. Die alte Freundin hatte am 9. Januar 1670 ihre alte Mutter verloren und seit diesem Schlage lebte sie, getrennt von der übrigen Familie, allein in zwei einfachen, beinahe ärmlich eingerichteten Stuben. Zu Beginn des Jahres 1672 fühlte sie ihr eigenes Ende herannahen. Sie machte ihr Testament mit der Umsicht, die sie zeitlebens in allen geschäftlichen Angelegenheiten bewies. Ihre Schwester Armande nebst deren Deszendenz wurde zur Universalerbin des beträchtlichen

Vermögens, das in barem Geld, Außenständen und Mobilien etwa fünfundzwanzigtausend Livres betrug, eingesetzt, während die andern überlebenden Geschwister Geneviève und Louis mit unbedeutenden Legaten abgefunden wurden. Am 17. Februar verschied Madeleine, nachdem sie auf dem Totenlager ihren sündigen Beruf bereut und die Sakramente empfangen hatte. Ihrem Wunsche, auf dem Kirchhof von Saint-Paul beigesetzt zu werden, stand daher kein Hindernis im Wege. Daß der Verlust Molière auf das schwerste traf, bedarf keiner Worte. Mit der Verstorbenen ging die Freundin dahin, die ihn für das Theater begeistert, die Geliebte, die das Herz des Jünglings bezaubert, die treue Gefährtin, die in allen Schwierigkeiten zu ihm gestanden hatte. Nächst seiner eigenen Energie, Begabung und Schaffenskraft hatte der Dichter es ihrer Umsicht und Ausdauer zu danken, daß der Jugendtraum, den beide bei der Eröffnung des illüstren Theaters geträumt hatten, zur Wahrheit geworden war. Als der Bruder Joseph Béjart 1659 verschied, ehrte die Truppe sein Gedächtnis durch eine vierzehntägige Unterbrechung der Vorstellungen, bei Madeleines Tod fand eine derartige Huldigung nicht statt. Das Leben flutete weiter, neue Sorgen stürmten auf den Dichter ein. Nicht lange mehr, auch seine Stunde sollte bald kommen.

Als er im Hochsommer 1672 die „Gräfin d'Escarbagnas" auf die Bühne des Palais-Royal brachte, geschah es nicht mehr mit der Musikbegleitung, die Lulli für die Hofaufführung verfaßt hatte, sondern sie wurde durch die Komposition eines französischen Tonkünstlers Charpentier ersetzt. Die Freundschaft der beiden „großen Baptiste", deren gemeinschaftliche Arbeit so lange den König und den Hof belustigt hatte, war in die Brüche gegangen, und gerade in einem Augenblick, wo Molière sie noch enger zu knüpfen gedachte. Er beabsichtigte, das große Interesse, das das Publikum seinen Stücken und der Musik des Italieners entgegenbrachte, auszunutzen, und bewarb sich um ein königliches Privileg, das beiden gemeinsam ein Monopol auf derartige Singspiele sichern sollte. Alles war verabredet, da spielte der hinterlistige Florentiner dem

Freunde einen Streich und ließ sich unter Ausbeutung der Gunst des Monarchen, der den Spaßmacher nicht entbehren konnte, allein ein Privileg erteilen, das ihm das ausschließliche Aufführungsrecht von Musikstücken sowie die Verwendung von Sängern und Musikern im Theater zusprach. Molière kam dadurch in eine Lage, daß er einen großen Teil seiner eigenen Werke, soweit sie mit Kompositionen versehen waren, nicht spielen konnte. Selbstverständlich erhob er Einspruch gegen das Monopol und setzte es wenigstens durch, daß er zwei Sänger und sechs Musiker beschäftigen durfte, eine Erlaubnis, die bald darauf auf sechs Sänger und zwölf Musiker erweitert wurde. Immerhin blieb Lullis Vorrecht bestehen, und mit Schmerzen mußte der Dichter gewahren, daß jener ihm in der Gunst des Königs den Rang abgelaufen hatte, ein Schlag, den Molière ebenso schwer verwinden konnte als die Treulosigkeit des langjährigen Mitarbeiters. Einst hatte er den Italiener den „Unvergleichlichen“ genannt, er schätzte ihn als Künstler und als Mensch, dessen unerschöpflicher Witz dem schwermütigen Mann sympathisch war, noch 1670 gewährte er ihm ein erhebliches, allerdings durch eine Hypothek gedecktes Darlehen von elftausend Livres; auch in diesem Falle erntete der Dichter Undank wie von Racine und von Baron. Lulli war ein hinterlistiger, gewissenloser Streber, der rücksichtslos seinen Vorteil verfolgte, Boileau bezeichnet ihn als einen schleichenden Schurken, und selbst der gutmütige Lafontaine, der sich mit aller Welt vertrug, nennt ihn einen Hund mit einem dreifachen Schlund, der alles verschlingt, alles fortschnappt und nichts aus seinen Klauen läßt.

Auch sonst sind die letzten Lebensjahre unseres Dichters an unerfreulichen Ereignissen reich. Das Schlimmste, der Tod seines kleinen Sohnes nach elftägiger Lebensdauer, ist schon erwähnt worden. Dazu kam ein Zwist in der Familie. Die Witwe seines Bruders und der Schwager Boudet bestritten ihm nach dem Ableben des Vaters den Anspruch auf die Hoftapeziererstelle und auch mit seinem Verleger hatte er einen ärgerlichen Rechtsstreit. Trotzdem versagte seine Arbeitskraft nicht. In der Zeit 1669—71 war er derartig

durch Arbeiten für die königlichen Lustbarkeiten in Anspruch genommen, daß er keine Muße für ein eigenes freigewähltes Schaffen behielt. Der „Geizige“ war sein letztes Lustspiel; jetzt endlich konnte er sich wieder einem selbständigen Werke zuwenden, den „Gelehrten Frauen“, les Femmes Savantes. Der Plan dieser Komödie beschäftigte den Dichter schon seit längerer Zeit, bereits 1670 ließ er sich ein Druckprivileg für das Stück erteilen und de Visé erzählt sogar, Molière habe schon 1668 den Freunden ein Lustspiel höheren Stiles in Aussicht gestellt. Die Anfänge der „Gelehrten Frauen“ mögen bis in jene Zeit zurückreichen, vollendet wurden sie aber doch wohl erst 1672, sonst hätte sich die Truppe vermutlich ein Jahr vorher das Risiko der kostspieligen Inszenierung von „Psyche“ gespart. Die Gründe, die früher gegen eine Aufführung sprachen, Molière habe sich gescheut, lebende Personen in einer durchsichtigen Maske auf die Bühne zu bringen, bestanden 1672 auch noch. Es ist anzunehmen, daß die Arbeit sich über vier lange Jahre hinzog und damals nach vielfachen Unterbrechungen erst zum Abschluß gelangte. Am 11. März 1672 wurde das Stück im Theater des Palais-Royal gegeben.

Nach der Prosa des „Geizigen“ kehrte der Dichter zu der strengeren Form des Verses zurück, vermutlich wollte er nicht wieder durch eine Äußerlichkeit den Erfolg seiner Komödie gefährden. An Tiefe stehen die „Gelehrten Frauen“ hinter dem „Tartuffe“ und dem „Misanthrop“ zurück; keine Fragen von so weittragender Bedeutung werden aufgeworfen, keine so gefährlichen Gegner herausgefordert. Dafür aber ist die Komik frei von jeder ernsten Nebenwirkung, die die Heiterkeit jener Werke beeinträchtigt, ja ihnen den Charakter der Komödie zu rauben droht. An den bedeutsamen Problemen liegt es auch, daß sowohl die „Schule der Frauen“, der „Tartuffe“ und der „Misanthrop“ technische Mängel aufweisen, die „Gelehrten Frauen“ bohren nicht so tief, halten sich stets im Gebiete des Komischen und vermeiden daher diese Fehler. Sie sind technisch das vollendetste Werk des Dichters, und selbst die Lösung der Intrige fließt bei ihnen aus der Sache selbst heraus, wenn

sie auch heute, nachdem sie durch die Jahrhunderte unzählige Male wiederholt ist, etwas plump erscheint.

Die Frau, die sich im falschen Bildungsdünkel unter Umkehr des natürlichen Verhältnisses über ihre Sphäre erhebt, ist ein glücklicher Vorwurf für die Komödie. Damit knüpft das neue Stück an die „lächerlichen Preziösen" an und erscheint nur eine Erneuerung und Erweiterung des Jugendwerkes. Die dort gegeißelten Verirrungen waren, obschon Molières Angriff vielfach Nachahmung gefunden hatte, aus der Gesellschaft nicht verschwunden. Die Preziösen freilich hatten aufgehört, gefährlich zu sein, aber die Sache selbst blieb und nahm nur eine andere Form und einen anderen Namen an. Noch immer herrschte die Neigung für eine fade, süßliche Poesie, noch immer die Sucht, sich feiner auszudrücken, als die Sprache erlaubte, noch immer die Gespreiztheit und die naturwidrige gemachte Überhebung über die natürliche Bestimmung des Weibes, die Ehefeindschaft und der Wunsch nach Emanzipation. Ja, die Verachtung des Berufes als Mutter und Hausfrau hatte sich durch einen Bildungseifer noch verstärkt, der weniger der Sache wegen als aus Rivalität gegen das männliche Geschlecht betrieben wurde. Dichtete Madeleine de Scudéry, so spielte sich Madame Dacier als Kennerin der Ästhetik auf, Madame de Grignan philosophierte und Madame Sablière begeisterte sich für Physik. Bei allen nahm der an sich anerkennenswerte Wissensdrang eine scharfe Spitze gegen die Überlegenheit oder Alleinherrschaft des Mannes auf diesen Gebieten an, wie Philaminte in den „Gelehrten Frauen" (III, 2) erklärt:

> Denn mich empört zu sehn, wie ungerecht
> man unsre geist'ge Fähigkeit verkennt,
> und rächen will ich unser ganz Geschlecht
> für die Mißachtung, die die letzten Stufen
> uns anweist, und Talent, Verstand und Witz
> auf Kleinigkeiten sich beschränken heißt
> und uns zum Gipfel jeden Pfad versperrt.

Das Thema der „Preziösen" erweitert sich in dem neuen Lustspiel zu dem der Frauenemanzipation. Im siebenzehnten Jahr-

hundert handelte es sich noch nicht darum, den Frauen eigene Berufe und Erwerbsquellen zu erschließen, sondern die Bestrebungen lagen mehr auf theoretischem Gebiet, welches Maß von Wissen dem weiblichen Geschlecht zugänglich zu machen sei. Aber von diesem Unterschiede abgesehen, ist es dieselbe Frage, die noch heute die Gemüter bewegt, inwieweit die Frau durch ihre Natur befähigt und berufen ist, in Wissen und Arbeit mit dem Mann zu konkurrieren. Die ältere Richtung verweist das weibliche Geschlecht in das Haus und die Küche, eine Anschauung, die Chrysale (II, 7) vertritt:

Es will sich nicht geziemen
aus hundert Gründen, daß ein Weib studieren
und allzuviel ergründen soll. Die Kinder
ehrbar und rechtlich auferziehn, die Wirtschaft
in Ordnung halten, aufs Gesinde sehn,
mit Sparsamkeit den Hausbedarf bestreiten:
das ist ihr Studium, ihre Wissenschaft.
In diesem Punkt stimm' ich den Vätern bei,
die sagten, eine Frau ist klug genug,
wenn sie's so weit gebracht hat, Wams und Hosen
zu unterscheiden. Unsre Elternmütter
lasen sehr wenig, doch sie lebten gut;
ihr Haushalt war ihr einziges Gespräch,
ihr Bücherschatz: Zwirn, Fingerhut und Nadel.

Also jede Tätigkeit der Frau, die nicht zur Hauswirtschaft gehört, gilt als Verirrung. Das war ungefähr der Standpunkt, zu dem Sganarelle in der „Schule der Ehemänner" sich bekannte, aber wie Molière ihn dort verwarf, so auch in den „Gelehrten Frauen". Clitander hegt (I, 3) eine modernere Meinung, die dem berechtigten Streben der Frauen entgegenkommt. Nicht die Bildung will er ihnen versagen, sondern nur das gesuchte Übermaß:

Einsicht und Urteil ziemen jeder Frau,
doch vor der Sucht, sich recht gelehrt zu machen,
nur um gelehrt zu heißen, trag' ich Scheu,
und zieh es vor, daß sie mitunter nicht
verrät, was sie studiert, wenn man sie fragt.

Sie soll, was sie gelernt, der Welt nicht zeigen,
nicht wollen, daß man wisse, was sie weiß,
nicht stets zitieren, mit Sentenzen nicht
stets um sich werfen, und dem kleinsten Wort
ein Epigramm anheften.

Daß in diesen Worten Molières eigene Ansicht ausgesprochen wird, unterliegt keinem Zweifel, denn es ist die Tendenz, von der sein Lustspiel ausgeht, die Anschauung, die das Verständnis der „Gelehrten Frauen" erschließt. In allen Stücken tritt der Dichter für eine freiere und bessere Stellung des Weibes innerhalb der Familie ein, aber wie er sich gegen eine naturwidrige Unterdrückung ausspricht, so auch gegen eine unnatürliche Emanzipation. Gegen Bildung und Wissenseifer hat er nichts einzuwenden, aber als Übertreibung erscheint es ihm, wenn eine Frau sich als Gelehrte aufspielt. Das Maß ihrer Kenntnisse soll sie befähigen, die Arbeit des Mannes zu verstehen und ihr Achtung entgegenzubringen, aber sie soll sich innerhalb ihrer Häuslichkeit halten und nicht in die Öffentlichkeit hinaustreten. Gegen die Natur ist es, wenn sie sich als Forscherin aufwirft und darüber die ihr obliegenden Pflichten in der Familie vernachlässigt; und was gegen die Natur ist, verfällt dem Gelächter der Komödie. Die Anschauungen wurden schon im siebenzehnten Jahrhundert angefochten, und heute, wo den Frauen alle Bildungsmittel zur Verfügung stehen, erscheinen sie in den Augen vieler als rückständig, die das weibliche Geschlecht für jede praktische und wissenschaftliche Betätigung so gut wie das männliche für geeignet halten. Aber haben wir in der weitgehenden Emanzipation mehr als eine Tageserscheinung zu sehen? Schon einmal, zur Zeit der Renaissance, standen den Frauen die Schulen und die Universitäten offen, sie durften studieren, sie lernten griechisch und lateinisch. Einzelne leisteten Vorzügliches, aber trotzdem konnten sie die Errungenschaften nicht festhalten. Wird das wieder der Fall sein? Es hat keinen Zweck, Prophezeiungen aufzustellen, es soll hier nur darauf hingewiesen werden, daß Molières Anschauung noch nicht zum alten Eisen geworfen

werden darf. Nach ihm hat eine rein und natürlich empfindende Frau überhaupt nicht das Bedürfnis, sich außerhalb der Familie zu betätigen, sie läßt dem Mann den Vorrang und unterwirft sich willig den ihr nach der Ansicht des Dichters von der Natur gezogenen Schranken. Was sich dagegen sträubt, ist, um seinen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, Grimasse, eine Fälschung der Natur, phrasenhafte Gespreiztheit und lächerliche Anmaßung. Nur wo diese Eigenschaften im Charakter liegen, findet das falsche Streben nach aufgeblasener und prunkender Gelehrsamkeit einen Boden. Während das Preziösentum der Cathos und Magdelon in dem Jugendwerke Molières nur eine äußerliche Zutat, eine üble Angewohnheit ist, sind die Emanzipationsgelüste der „Gelehrten Frauen" unmittelbar aus dem Charakter abgeleitet. Sie erscheinen nur als ein Symptom der inneren Verbildung und Verlogenheit, aber gerade als das Symptom, das diese lächerlichen Eigenschaften am deutlichsten in Erscheinung treten läßt.

Aus dem Gesichtspunkt hat Molière die Gestalten seiner drei gelehrten Weiber geschaffen, Philaminte, Bélise und Armande. Sie sind ihrer Veranlagung nach lächerlich, selbst ohne ihre wissenschaftlichen Prätentionen. Diese bilden nur einen besonders gesteigerte Ausdrucksform der inneren Verkehrtheit, allerdings diejenige, die in dem vorliegenden Stück in erster Linie gegeißelt wird. Bei Philaminte, der Führerin der Bewegung, entspringt der Wissensdrang der Sucht, sich von dem Manne unabhängig zu machen und sich gegen dessen Vorherrschaft aufzulehnen. Sie ist ein starker Charakter, nicht ohne achtbare Züge. Die Verleumdung des Vadius, Trissotin spekuliere nur auf das Vermögen ihrer Tochter, legt sie verächtlich beiseite und selbst den angeblichen Verlust ihres eigenen Geldes trägt sie mit ruhiger Fassung. Aber sie ist eitel, sie will bewundert sein und mit ihren Geistesgaben prunken. Mit ihrer Gelehrsamkeit verfolgt sie nur den einen Zweck, nachzuweisen, daß das Weib so viel wie der Mann zu leisten vermag. Als Gradmesser dient ihr nicht der Beifall ihrer Geschlechtsgenossinnen, sondern der des sonst verachteten Mannes. Da sich wirkliche Männer wie Clitander

dazu nicht hergeben, so sonnt sie sich in der phrasenreichen Bewunderung eines Trissotin. Dieser starke weibliche Geist schaut noch immer zu dem schwächlichsten der Männer hinauf. Mit großer Feinheit und treffender Wahrheit zeigt Molière die seelische Unfreiheit seiner drei emanzipierten Weiber; ihre Bestrebungen erfolgen durchweg mit einem Seitenblick auf die bekämpften männlichen Rivalen, sie sind zum Schluß doch von ihnen geistig und physisch abhängig. Philaminte, die Schülerin Platos, die sich auf ihre Energie und Seelengröße etwas einbildet, besitzt ein sinnliches Bedürfnis nach Zärtlichkeit, Chrysale muß sie „mein Herzchen" und „mein lieber Schatz" anreden. Im stillen freilich nennt er sie einen „Drachen", und die leidenschaftlichen Zornausbrüche seiner Gattin geben ihm ein Recht zu der Bezeichnung. Trotz der Philosophie und der Abstraktionen Platos, für die sie schwärmt, reicht ihre ganze Weisheit nicht aus, ihr selbst ein seelisches Gleichgewicht zu verleihen. Natürlich hat sie keine Zeit, sich um ihre häuslichen Pflichten zu bekümmern. Wie es in der Wirtschaft zugeht, schildert Chrysale (II, 7):

> Der eine läßt den Braten mir verbrennen,
> weil er Geschichte liest; der andre dichtet,
> wenn ich zu trinken fordre: jeder treibt's
> wie Ihr, und darum hab' ich Diener wohl,
> doch keinen, der mir dient.

Eine Philosophie kann um solche Kleinigkeiten nicht sorgen. Philaminte vernachlässigt ihren Gatten, ihren Hausstand, sogar ihre Kinder, denen sie nichts Besseres als ihre eigenen Verirrungen einzutränken weiß. Aus lauter Gelehrsamkeit ist sie eine schlechte Hausfrau, schlechte Gattin und schlechte Mutter, die ihre Tochter ohne Bedenken in eine verhaßte Ehe stößt. Ihre Schwägerin Bélise, die Zweite im Bunde, zeigt ähnliche, aber in das Groteske gesteigerte Züge. Sie ist die alte Jungfer, deren Herzenstriebe keine Erwiderung gefunden haben, aber in ihrer Phantasie — und darin zeigt sich ihre Unfreiheit vom Manne — wimmelt es von Liebhabern, die ihr prüdes altjungferliches Gemüt verschmäht. Sie

nähert sich dem Typus der ehemaligen Preziösen, denen die Lektüre überspannter Romane den Kopf verdreht hat. Armande endlich ist das Opfer der mütterlichen Erziehung und des Einflusses der Tante. Sie ist schön, so daß sie das Herz Clitanders gewonnen hat, aber ihre ungesunden Ideen erlauben ihr wohl, seine Huldigung hinzunehmen, nicht aber seine Neigung zu erwidern. Die Emanzipationsgelüste führen zur Ehefeindschaft. Aber auch sie ist unfrei, denn als der Liebhaber sich ihrer jüngeren Schwester zuwendet, bricht die gekränkte Eitelkeit durch. Jetzt ist sie sogar zu der schmutzigen Vereinigung der Körper bereit, ja mit der größten Gehässigkeit gegen Henriette erstrebt sie eine solche. Unter der Maske der Philosophie und Ehefeindschaft kann sie die Sinnlichkeit schlecht verbergen. In dem Gespräch mit der Schwester, deren natürlicher Sinn gern bei ihren bräutlichen und mütterlichen Erwartungen weilt, weist sie beständig auf das angeblich Niedrige der ehelichen Verbindung hin, ein Punkt, mit dem sich ihre Phantasie offenbar mehr als gut beschäftigt. Die Sinnlichkeit macht die drei gelehrten Frauen dem Manne dienstbar, von dem sie sich äußerlich zu befreien suchen. Was sind nun ihre Bestrebungen? Sie philosophieren über Plato, Epikur und Descartes, sie bewundern die Ausgeburten einer süßlichen Poesie, sie dichten sogar selber, treiben Astronomie und entdecken Menschen und Kirchtürme auf dem Mond, kurz sie dilettieren auf allen Gebieten, ohne etwas Positives zu schaffen. Die Gelehrsamkeit entfremdet sie nur der wirklichen Welt, daß sie sogar in Rechtsverträgen die Ausdrücke Livres und Sous durch Minen und Talente ersetzen wollen. Ihre einzige praktische Tätigkeit besteht darin, die Sprache von schmutzigen Silben und Worten zu befreien, ein feiner Zug des Dichters, denn dies Bestreben setzt eine genaue Kenntnis des Schmutzes voraus und eine Phantasie, die überall Schmutz wittert.

Als Gegenstück dieser Überspanntheit kam es darauf an, eine Frau zu schildern, die fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht. Das ist die zweite Tochter Philamintes Henriette, die von dem gelehrten Unwesen nichts wissen will. Alle Vergleiche, die man

etwa zwischen ihr und Goethes Gretchen oder Shakespeares Julia und Miranda angestellt hat, sind verfehlt und müssen zu ihren Ungunsten ausschlagen, da Molière nicht danach strebte, ein weibliches oder jungfräuliches Ideal zu verkörpern, sondern ein reifes, über sich selbst und seine Bestimmung klares junges Mädchen. Natürlichkeit ist der Grundzug ihres Wesens, eine gesunde Realität, Nüchternheit und verständige Einsicht, wie sie der Gegensatz zu der Exaltation der andern erfordert. Sie durfte keine unschuldige, ahnungslose Mädchenknospe werden, denn der Dichter braucht sie, um ein klares Urteil über den wirklichen Beruf der Frauen abzugeben. Die Ehe ist kein Mysterium für sie, sondern die dem Weibe von der Natur zugewiesene Bestimmung. Ein eigenes Heim, einen Mann und Kinder zu besitzen, das ist der höchste, aber auch erreichbare Wunsch Henriettens. Sie hat sogar über die Gefahren, die eine nicht auf Neigung begründete Ehe für das liebebedürftige Herz einer Frau bringt, nachgedacht, sie könnte, wie es (V, 1) heißt,

> in ihrem Groll auf eine Rache
> verfallen, die ein Mann zu fürchten hat.

Sie wagt Trissotin mit den unliebsamen Folgen zu drohen. Henriette besitzt eine Erfahrung und Lebenskenntnis, die ihren Jahren vorauseilen, die aber durch ihre Stellung im Hause gut motiviert sind. Im Verkehr mit der herrschsüchtigen Mutter und dem schwachen Vater hat sie gelernt, über sich selbst nachzudenken. So ist auch ihre Liebe zu Clitander keine unklare, mädchenhafte Schwärmerei, kein aufjubelndes, himmelstürmendes Gefühl, sondern eine feste, zuverlässige, daher aber auch unwandelbare, auf praktische Ziele gerichtete Neigung eines ehrlichen Herzens. Mit ihm wird sie die Verbindung von Mann und Weib verwirklichen, wie Tennyson sie schildert:

> In echter Ehe gibt's
> nicht gleich noch ungleich: jeder Teil ergänzt
> des andern Fehl. Gedanke im Gedanken,
> in Will und Zweck vereint, so bilden sie

> das einz'ge reine und vollkommene Wesen,
> ein Leben, das mit einem vollen Schlag
> zwei Herzen regt.

Nach den Frauen gruppieren sich die Männer des Lustspieles. Auf seiten der Unnatur stehen der süßliche Salongelehrte Vadius und der elegante Schöngeist Trissotin. Der erstere ist ganz Eitelkeit. Mit seinen griechischen Kenntnissen buhlt er um den Beifall der Damen, er tadelt die Dichter, die sich dazu drängen, ihre Verse vorzulesen, und im nächsten Augenblick holt er selber ein Manuskript aus der Rocktasche. Trissotin dagegen ist gefährlicher. Der aufgeblasene Dichterling will nicht nur von den hysterischen Weibern angebetet und bewundert sein, sondern unter der Maske der Poesie und Gelehrsamkeit verfolgt er rücksichtlos seine egoistischen Ziele. Ein literarischer Tartuffe, spekuliert er auf die reiche Heirat. Wie der Frömmler den Orgon mit seinen religiösen Lehren, so verblendet er Philaminte mit seinem Kunstgeschwätz. Äußerlich trägt er den feinsten Salonfirnis als Kunstverehrer und Poet von Gottes Gnaden zur Schau, aber seine ganze innere Roheit zeigt sich, als Henriette ihn als Ehrenmann beschwört, von der verhaßten Ehe abzustehen. Er entblödet sich nicht, eine Frau an sich zu ketten, von der er weiß, daß sie das Bild eines andern im Herzen trägt, ja selbst die Drohung, sie könne ihn in der Ehe betrügen, macht keinen Eindruck auf ihn. Das Vermögen bleibt ihm ja, und im übrigen ist er Philosoph. Trissotins niedrige Gesinnung zu enthüllen ist die Aufgabe des Lustspieles, das sich dadurch vielfach mit dem „Tartuffe“ berührt.

Clitander bildet das Gegenstück Trissotins. Er haßt den Schöngeist nicht nur als Rival, sondern wie jeder echte und gesund empfindende Mann einen Heuchler hassen muß. Kein Ausdruck ist ihm zu stark, wenn es gilt, diesen Gegner verächtlich zu machen. Er hat Armande geliebt, aber zu der blutleeren Huldigung einer Preziösen kann er sich nicht hergeben. In Henriette findet er die Genossin, die seiner Gradheit und Ehrlichkeit entspricht. Im Gegensatz zu den süßlichen Salonhelden Trissotin und Vadius hätte es

nahe gelegen, in ihrem Widerpart einen ehrlichen, aber derben Charakter hinzustellen. Molière tut es nicht. Formlosigkeit, mochte sie auch von den besten Eigenschaften begleitet sein, war in den Augen seiner Zeit ein schwerer Fehler. Clitander verfügt über die feinste Lebensart. Mit vollendeter Grazie zieht er sich aus der schwierigen Lage, als die beiden Schwestern ihn fragen, welche er liebt. Er ertappt Armande, wie sie ihn auf das häßlichste verleumdet, aber gegen eine Dame besitzt er kein derbes Wort. Man versteht, daß er das Lob des Hofes singt. Er selbst, der Bürgersohn, liefert den Beweis, daß man unter der Hülle der elegantesten Form ein aufrichtiges Herz tragen kann. Seine Liebe ist unwandelbar, wenn er auch keine Phrasen wie sein Nebenbuhler macht, und als die Familie angeblich verarmt, besteht seine Neigung die Probe wie die Valères im „Tartuffe". Neben ihm vertreten Chrysale und Ariste die ältere Generation. Im Gegensatz zu dem üblichen Komödienvater mußte der Gatte Philamintes ein schwacher Ehemann werden. Wäre er ein tyrannischer Sganarelle, so würde er nach dem Rezept Martinens dem gelehrten Unwesen mit einigen überzeugenden Handgreiflichkeiten ein Ende machen, denn nur seine Willenlosigkeit züchtet die Überhebung und duldet die Herrschsucht der emanzipierten Weiber. Vor dem aufbrausenden Temperament seiner Gattin verkriecht er sich; sobald sie weg ist, führt der Feigling das große Wort. Vorsichtig richtet er seine Vorwürfe an die Adresse seiner Schwester, die er gegen Philaminte nicht zu erheben wagt. Mit meisterhafter Kunst schildert Molière, wie der Schwächling stets bereit ist, den Rückzug anzutreten. Clitander soll seine Tochter heiraten, er hat es fest beschlossen und will es nur noch seiner Frau melden, nicht etwa deren überflüssige Zustimmung einholen, aber kein Wort bringt er in ihrer Gegenwart über die Lippen. Er selber erkennt, daß es schmachvoll ist, sich so unterdrücken zu lassen, aber der alte Lebemann, der in seiner Jugend in Rom Eroberungen machte, liebt den Frieden über alles. Ein Ausweg bietet sich aus dem Familienzwist: Henriette kann Trissotin, Armande Clitander heiraten. Chrysale geht sofort auf den

Vergleich ein, obwohl er sich hoch und teuer verschworen hat, seinen Willen durchzusetzen. Der Strohmann versagt eben in jeder Lage, obgleich er seine Tochter und den zukünftigen Schwiegersohn von Herzen liebt. Dabei ist es bezeichnend, daß gerade er, der sich von den Frauen am meisten beherrschen läßt, die niedrigste Ansicht von ihrem Geschlechte hegt. In die Küche und in die Wirtschaft gehören sie nach Chrysale, aber leider fehlt ihm die Kraft, sie in die Küche zu bannen. Ariste durchschaut seinen Bruder, er weiß, daß auf ihn kein Verlaß ist, und zettelt deshalb die Intrige an, die Trissotins Selbstsucht und Clitanders Opfermut offenbart. Ohne die Nachhilfe würde, wie der scharfsichtige Beobachter erkennt, das Liebespaar niemals zum Ziele kommen. Sonst ist die Gestalt etwas farblos ausgefallen, ein verständiger Mann, der mit dem Lustspiel wenig verflochten ist, durch vier Akte aber durchgeschleppt werden muß, damit er im fünften seine Aufgabe erfüllt.

Zu den Gegnern der gelehrten Frauen gehört auch die Dienstmagd Martine, eine Geistesverwandte der Dorine aus dem „Tartuffe" und der Nicole aus dem „Bürgerlichen Edelmann". Die ganze Wissenschaft ist in ihren Augen Plunder und Phrase. „Die Bücher passen schlecht sich für die Wirtschaft." Das ist Chrysale aus der Seele gesprochen, der auch den „großen Plutarch" nur im Hause dulden will, um seinen Spitzenkragen zu pressen. In ihrer Derbheit spricht sie aus, was sie meint: „Die Henne darf nicht vor dem Hahn krähen", und sie findet es ganz in der Ordnung, daß der Mann seine Superiorität unter Umständen durch ein paar kräftige Ohrfeigen zum Ausdruck bringt. Ihre Instinkte sind durch keine Bildung, weder echte noch falsche, gebrochen, sie steht von allen der Natur am nächsten und besitzt daher zwar nur ein beschränktes, aber richtiges Verständnis für die Bestimmung des Weibes. Gerade die häuslichen Pflichten, die die gelehrten Frauen vernachlässigen, erfüllt sie vortrefflich; sie kocht gut, wenn sie auch fehlerhaft französisch redet. Dabei besitzt sie wie alle Naturkinder Molières ein grundehrliches Herz. Den Gegensatz zwischen der derben Natür-

lichkeit auf der einen und der verfeinerten Unnatur auf der andern Seite enthält im letzten Grunde die Bedeutung des Lustspieles.

Der Zwiespalt zwischen den beiden verschiedenen Anschauungen, der Kampf zwischen Geist und Materie, wie Philaminte sagt, ist unvermeidlich. In ihm besteht die Handlung des Stückes, die aus einer zweifachen Ursache sich entwickelt. Philaminte hat Martine entlassen, weil sie durch die Roheit und Inkorrektheit ihrer Sprache das gebildete Ohr der Herrin verletzt, sie will dagegen ihren Günstling Trissotin, als Bräutigam Henriettens, in das Haus einführen. Also hier Martine, dort Trissotin! Die beiden Gestalten gewinnen eine symbolische Bedeutung. Hier Natur, dort Unnatur! Beide können in demselben Hause nicht nebeneinander existieren, und es fragt sich, wer von beiden das Feld behauptet. Hinter dem Schöngeist stehen die gelehrten Frauen, hinter der Dienstmagd Chrysale, Ariste und das Liebespaar, denn auch dessen Schicksal ist entschieden, sobald Trissotin verdrängt wird. Der Gegensatz spitzt sich so zu, daß die Autorität des Ehemannes gegen die Herrschsucht der Ehefrau in die Schranken tritt, denn in dem Streit um die Liebe Clitanders stützt die eine Tochter sich auf die Mutter, die andere auf den Vater. Während Philaminte aber mit leidenschaftlichem Eifer vorgeht, wird Chrysale mühsam von seinen Anhängern zum Widerstand aufgestachelt. Das entscheidende Wort, das dem ganzen Streit ein Ende bereiten würde, wagt er nicht zu sprechen, und so neigt der Sieg sich auf die Seite der Unnatur, bis Ariste mit seiner List der guten Sache zu Hilfe kommt. Er bringt die Nachricht, das gesamte Vermögen der Familie sei verloren; Trissotin hat nichts Eiligeres zu tun, als sich zurückzuziehen, während Clitander seine Treue bewährt, so daß Philaminte gerührt wird und ihm die Hand Henriettens gewährt. In der Person des Dichterlings ist die Nichtigkeit des gespreizten und gelehrten Wesens enthüllt; die Natur hat gesiegt, Martine zieht wieder in ihre Küche ein und Chrysale kann sich rühmen, seinen Willen durchgesetzt zu haben, obgleich ihm nur der Zufall den Triumph in den Schoß geworfen hat. Ob die gelehrten Frauen durch die

Beschämung kuriert sind, läßt Molière dahingestellt, es genügt ihm, daß die Liebe des jungen Paares im Bunde mit der Natur siegreich aus allen Wirrungen hervorgegangen ist.

Diese Handlung ist sehr knapp und einfach, aber sie bietet dem Dichter treffliche Gelegenheit, die Charaktere zu entwickeln. Er braucht nicht wie im „Misanthrop" oder im „Bürgerlichen Edelmann" zu außerhalb des Rahmens der Geschehnisse liegenden Episoden seine Zuflucht zu nehmen. Man hat getadelt, daß der dritte Akt keinen Fortschritt bringt, sondern nur eine Schilderung des schöngeistigen Unwesens. Eine solche war aber notwendig, und Molière tat recht daran, sie gerade in die Mitte des Lustspieles zu setzen, denn sie bildet die Hauptsache, nicht nur Milieuzeichnung, sondern den Angelpunkt, um den sich die ganze Handlung dreht. Die paar Szenen selbst sind vielleicht das Vollendetste, was unser Dichter geschaffen. Trissotin tritt ein mit einigen faden Geistreicheleien, die seine Anhängerinnen zur Bewundernng hinreißen. Er soll etwas vorlesen und erklärt sich bereit, „einen winzigen Imbiß, ein niedliches Ragout" aufzutischen. Doch die Begeisterung der Damen läßt ihn kaum zu Worte kommen, sie wollen hören, aber doch lieber selber reden. Endlich liest er das Sonett an die Fürstin Urania, als sie Fieber hatte, vor, das mit dem guten Rat an die Angesungene schließt:

es im nächsten warmen Bad
mit eignen Händen zu ertränken.

Jeder Vers wird durch Ausrufe des Entzückens unterbrochen und von den Zuhörerinnen wie ein Leckerbissen, den man nicht oft genug wiederkauen kann, nachgesprochen. Die Begeisterung ist keiner Steigerung mehr fähig, nicht einmal durch das Madrigal des Dichterlings „auf eine blau und grün gestreifte Kutsche, die ich einer Schönen schenkte". In Anschluß daran werden die wissenschaftlichen Ideen und Forschungen des gelehrten Kreises erörtert. Trissotin bekennt sich zu den Stoikern, Philaminte schwärmt für Plato, Bélise für Epikur und Armande hält es trotz einiger Bedenken mit Descartes. Außer der Philosophie beschäftigen sich die

Damen mit Geschichte, Kunst, Moral und Politik. Da erscheint der zweite Geistesheroe Vadius. Er spricht in einem süßlichen Ton, weiß aber Griechisch wie kein anderer in Frankreich. Eine solche Kenntnis wirkt überwältigend auf die weiblichen Herzen. Sie umarmen den Gelehrten der Reihe nach, bis auf Henriette, die „kein Griechisch versteht". Der Grieche und Trissotin überhäufen sich mit Komplimenten, bis der Dichterling sein Sonett an die Fürstin Urania erwähnt, ohne den Verfasser zu nennen. Vadius findet es herzlich schlecht. Der Genosse ist auf das tiefste gekränkt, so daß ihm die Entschuldigung des Gelehrten, er sei vielleicht während des Vortrages zerstreut gewesen, nicht genügt. Die beiden Freunde, die sich soeben noch in Schmeicheleien überboten, sagen sich nun die gröbsten Wahrheiten. „Tintenklexer, Papierverderber, Plagiator, Schulfuchs" schallt es hinüber und herüber. Selbst ihren gemeinsamen Widersacher Boileau rufen sie als Helfer im Streite auf. Vadius rühmt, der Verfasser der Satiren habe ihn nur an einer Stelle erwähnt, während er seinem Gegner „unablässig Streich auf Streich" versetze. Ja, meinte Trissotin, eben das sei eine Auszeichnung, er werde als gefährlicher Feind betrachtet, während man Vadius keines zweiten Angriffes für wert halte.

Molière hat einen schwachen Versuch gemacht, es abzuleugnen, aber trotzdem unterliegt es keinem Zweifel, daß er in den beiden Gestalten wirkliche Personen auf die Bühne gebracht hat, den Abbé Cotin und den gelehrten Ménage. Die Identität des ersteren wird schon durch den Namen Trissotin, der dreimal Dumme, der zuerst Tricotin lautete, erwiesen, ferner durch die von ihm vorgetragenen Gedichte, die wörtlich aus des Abbé „Oeuvres galantes" vom Jahre 1663 entnommen sind. Freilich war er zur Zeit der „Gelehrten Frauen" ein achtundsechzigjähriger Mann und außerdem ein auf Ehelosigkeit eingeschworener Priester, so daß von den Plänen, die er in dem Stück spinnt, bei ihm nicht die Rede sein konnte, aber wenn auch eine so weitgehende Ähnlichkeit nicht vorliegt, so bleibt noch genug übrig, um ihn verächtlich zu machen. Er wird

nicht nur als jammervoller Poet, sondern auch als eitler Narr und selbstsüchtiger Charakter hingestellt. Molière besaß Ursache zu der furchtbaren Rache, sie bildete nur eine Antwort auf Cotins Herausforderung. Dieser hatte den Freund Boileau-Despréaux unter dem Namen des Sieur de Vipereaux der göttlichen und irdischen Majestätsverletzung beschuldigt, hatte Molière selbst in einer Satire vom Jahre 1666 als schlechten Versmacher und Possenreißer verspottet, aus dem blinde Bewunderung einen Halbgott mache, und außerdem den Stand des Dichters verhöhnt, indem er die Schauspieler als elendes Gesindel verlästerte. Dazu kam, daß er überall in der Gesellschaft gegen den großen Komiker hetzte. Trotzdem hat man es ihm zum Vorwurf gemacht, daß er seinen Gegner unter einer so durchsichtigen Maske auf die Bretter schleppte. Es hat keinen Zweck, auf das Beispiel des Aristophanes hinzuweisen, auch nicht auf die Freiheit der alten englischen Bühne, die ohne Bedenken lebende Personen auf dem Theater karikierte; das Verfahren Molières ist nicht nachahmenswert, aber wer weiß, in welcher Weise er gereizt war! Die paar gedruckten Ausfälle Cotins sind uns erhalten, verschollen aber ist alles, was er an täglichem Klatsch mündlich gegen seinen Gegner in die Welt setzen mochte. Er hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn er wie Marsyas von dem Gott der Dichtkunst bei lebendigem Leibe geschunden wurde. Hamlet warnt die Kleinen, sich vor die Degenspitzen mächtiger Widersacher zu stellen. Das Opfer trug schwer an dem Schlage. Zwar ist die Tradition, der eitle Mann sei vor Kummer gestorben, irrig; er lebte noch bis 1681 und wagte es sogar, drei Jahre vor seinem Tode wieder ein Sonett herauszubringen, aber die Freunde gaben ihn auf und er selber zog sich von der Öffentlichkeit zurück. Als im März 1672, also unmittelbar nach der ersten Aufführung der „Gelehrten Frauen“, die Mitglieder der Akademie vom Könige empfangen wurden, nahm Cotin nicht daran teil. Bei seinem Tode widmete man ihm die Grabschrift:

Sag' mir, wie sich Trissotin
unterscheidet von Cotin?

Cotin deckt des Grabes Stein,
Trissotin wird ewig sein!

Weniger schlüssig sind die Beweise, daß Ménage das Vorbild des Vadius sei. Immerhin ist die Benennung nach dem Vornamen des Gelehrten Ägidius gebildet, er war ferner wegen seiner Eklogen und seiner griechischen Kenntnisse wie die Person des Lustspiels berühmt und wurde gleich dieser von Boileau angegriffen. Er lebte in Unfrieden mit Cotin, der gegen den Salongelehrten eine Satire, die „Ménagerie", richtete, ja beide Schöngeister sollen sich in einer Gesellschaft ganz in der von dem Dichter geschilderten Weise überworfen haben. Ménage war aber klüger als sein Leidensgenosse. Er erklärte, man wolle ihm einreden, er sei der Lustspielgelehrte mit dem süßlichen Ton, „doch das sind Dinge, die Molière selbst in Abrede gestellt hat". Er ließ sich an dem Dementi der Verfassers genügen und war froh, glimpflicher als Cotin davongekommen zu sein. Soweit wir wissen, hat der Gelehrte keine Angriffe gegen den großen Komiker gerichtet, das schließt nicht aus, daß er in der Gesellschaft die literarische Autorität, die er genoß, gegen ihn einsetzte. Die Überlieferung, daß er nach der Aufführung des „Misanthrop" den Herzog von Montausier gegen den Dichter aufzuhetzen versuchte, ruht zwar auf schwachen Füßen, aber sie kann wahr sein. Einen Grund zur Rache besaß Molière sicher, und eine Kampfnatur, wie er war, sah er im Hieb die beste Verteidigung. Auch für die Gestalten der gelehrten Damen hat man lebende Vorbilder gesucht und sie in der Person der Marquise von Rambouillet und ihrer Tochter Julie d'Angennes gefunden. Beide sind im guten und schlechten Sinne so eng mit der preziösen Bewegung verbunden, daß eine solche Ausdeutung naheliegt. Beziehungen ließen sich finden, zumal in der Ehefeindschaft Armandes, aber solche Ähnlichkeiten kehren bei allen Anhängerinnen der schöngeistigen Richtung wieder, so daß der Dichter nicht gerade an diese beiden Damen zu denken brauchte, von denen die ältere seit sechs, die jüngere seit einem Jahr verstorben war. Noch weniger kommt die Herzogin von Montpensier, die Kusine des Königs, in Betracht. Mag Cotin auch in

ihrem Salon das eine der zitierten Gedichte vorgelesen haben und mag sie davon so begeistert wie Philaminte gewesen sein, so gleichen sich doch die Personen selbst in keiner Weise.

Die Geschichte der Quellen, die bei den früheren Werken des Dichters einen so breiten Raum einnimmt, tritt in denen der letzten Jahre mit Ausnahme von „Scapins Schelmenstreichen" stark zurück. Auch die Handlung der „Gelehrten Frauen" beruht zum großen Teil auf seiner eigenen Erfindung. Der Grundgedanke des Stückes findet sich ähnlich zwar schon in Chappuzeaus „Frauenakademie", einem von den „Lächerlichen Preziösen" stark beeinflußten Lustspiel, dessen Tendenz in den Schlußversen des Ehemanns klar hervortritt:

> Entfernt aus meiner Wohnung alle Bücher,
> weg die Autoren, die den Sinn euch stören!
> Regiert das Haus und paßt auf meine Leute.

Die Idee, daß zwei Schwestern, von denen die ältere stark von der Modekrankheit des Cultismo, der spanischen Form des Preziösentums angefressen ist, denselben Mann lieben, mag aus Calderons Lustspiel „Man spielt nicht mit der Liebe", No hay burlas con el amor, stammen, und die Gestalt der Bélise, die sich einbildet, alle männlichen Herzen schlagen für sie, ist aus den „Visionaires" von Desmarets übernommen. Es ließen sich außerdem noch zahlreiche, meist wohl unbewußte Anklänge an fremde Werke, z. B. an Scarrons „Lächerlichen Erben" oder an Lope de Vegas „Melindres de Beliza" namhaft machen, doch was Molière da fand, beschränkt sich auf Anregung und trägt nicht den Charakter der Entlehnung.

Die Verteilung der Rollen ist uns bei den „Gelehrten Frauen" genau bekannt. Die drei philosophischen Damen wurden von dem Komiker Hubert, Geneviève Béjart, die sich bald darauf mit Jean-Baptiste Aubry, dem einstigen Pflasterlieferanten des illüstren Theaters, in zweiter Ehe vermählte, und Mademoiselle de Brie dargestellt. Molière spielte den Chrysale, la Grange den Liebhaber Clitander, la Thorillière Trissotin und du Croisy den Vadius.

Die Rolle des Ariste lag merkwürdigerweise in den Händen des sehr jugendlichen Baron, während die der Henriette bei der Frau des Dichters trefflich untergebracht war. Martine soll nach der Überlieferung nicht von einer gewerbsmäßigen Schauspielerin, nicht von Mademoiselle Beauval, der die Partie ausgezeichnet lag, gegeben worden sein, sondern von einer Magd Molières. Bei der geringen Kopfzahl der Truppen kam es häufig vor, daß Verwandte und Dienstboten der Komödianten im Notfall einspringen und eine Nebenperson spielen mußten. Auch in diesem Fall wird es sich wohl, wenn die Angabe überhaupt richtig ist, nur um eine Aushilfe bei einer vielleicht durch Krankheit entstandenen Lücke gehandelt haben; es ist nicht anzunehmen, daß der Dichter die große, wenn auch nicht schwierige Rolle, noch dazu in einem Versstück für eine ungeübte Dilettantin bestimmt habe. Der Erfolg der „Gelehrten Frauen" entsprach den Erwartungen des Verfassers. Innerhalb des ersten Jahres fanden fünfundzwanzig Wiederholungen, teils mit recht guten Einnahmen statt. An den Hof gelangte das Stück erst ein halbes Jahr nach der ersten Aufführung im Palais-Royal. Mag die heiße Jahreszeit an der Verspätung auch zum Teil die Schuld tragen, so ist sie doch ein Zeichen, daß das Interesse des Königs an Molières Schaffen nicht mehr das gleiche war. Im Druck erschien das Lustspiel erst im Dezember, zwei Monate vor dem Tode des Dichters.

Molière soll von den „Gelehrten Frauen" gesagt haben: „Führt dieses Werk mich nicht zur Unsterblichkeit, so gelange ich niemals dahin." Die Unsterblichkeit war ihm schon durch das Dreigestirn „Tartuffe", Don Juan", „Misanthrop" gesichert. Hinter ihnen steht das neue Lustspiel sogar an Tiefe und Originalität zurück, übertrifft sie aber durch die Sicherheit der Technik und die Reinheit der Komik. Ist es nicht das bedeutendste Drama des Dichters, so zweifellos seine beste Komödie. Ein Vergleich zwischen den „Gelehrten Frauen" und den „Lächerlichen Preziösen", die die gleiche Grundidee behandeln, zeigt den Fortschritt, den der Verfasser in den kurzen Jahren seines Pariser Aufenthaltes gemacht

hat. Dort eine Handlung, die im Verfolg der satirischen Absicht nur das komische Geschehnis als solches darstellt, hier eine höchstpersönliche Charakter- und Sittenschilderung, aus der die Ereignisse mit Notwendigkeit hervorwachsen: es ist der Weg von der Posse zum vollendeten Lustspiel. Der Spott über die Preziösen erregte einen Sturm der Entrüstung, der über die gelehrten Frauen blieb ohne lauten Widerspruch. Ihre Zahl war damals noch gering. Erst im kommenden Jahrhundert erlangten sie als Freundinnen der Enzyklopädisten und selbständige Aufklärerinnen eine größere politische und literarische Bedeutung. Molière war seinem Zeitalter vorausgeeilt, das sich weniger an die weiblichen Philosophen als an den unsterblichen Trissotin hielt, so daß die Komödie sogar häufig unter seinem Namen aufgeführt wurde.

Vierzehntes Kapitel

Der Kampf gegen die Ärzte

Der Kampf gegen die Ärzte durchzieht die letzten Lebensjahre Molières. Abgesehen von einigen leichten Scherzen im „Médecin volant“, enthält zuerst der „Don Juan“ einen Vorstoß gegen die Heilkünstler. Zu dem als Mediziner verkleideten Sganarelle bemerkt sein Herr: „Die Ärzte haben gerade so wenig Anteil an der Heilung ihrer Kranken wie du, und ihre ganze Kunst ist Spiegelfechterei.“ In derselben Szene heißt es: „Die Medizin ist ein Hauptaberglauben der meisten Menschen.“ Auf der Bühne selbst erschienen in einem Molièreschen Stücke die Äskulapjünger zum ersten Male in der „Liebe als Arzt“, wo sie sich vergebens, um die Krankheit fingierende Lucinde bemühen, wie später um den kerngesunden Pourceaugnac. In dem ersten Fall sind es bewußte Schwindler, im zweiten Fanatiker, die bis zur Besessenheit an ihre Heilmittel glauben. Gerade dadurch um so furchtbarer, denn in ihrem Wahn schlachten sie die Kranken dahin, die sich willig ihrer Verblendung unterwerfen. Zwei Kinder des Apothekers hat der Doktor schon gemordet, und die letzten „pflegt, hütet und traktiert er, als ob es seine eigenen wären“. Zwischen beiden Possen liegt „der Arzt wider Willen“, in dem der Dichter selbst im Bart und in der Tracht eines Medizinmannes auftrat, und deckte das Gewand auch nur einen armen Reisigbinder, so sind dessen Kuren nicht minder wirksam als die der Männer vom Fach. Der „Eingebildete Kranke“ endlich mit den bewundernswerten Figuren der Doktoren Purgon, Diafoirus Vater und Sohn faßt alles zusammen, was der Verfasser gegen die Ärzte auf dem Herzen trug. Durch den Mund Béraldes spricht er seine eigene Ansicht,

die mit der Don Juans über die Medizin zusammenstimmt, aus: „Sie ist eine der größten Torheiten, die die Menschheit sich ausgedacht hat . . . . Mir kommt es wie ein alberner Mummenschanz, wie eine fratzenhafte Lächerlichkeit vor, wenn ein Mensch sich damit befaßt, einen andern kurieren zu wollen . . . . Aus dem einfachen Grunde, weil die Triebfedern unserer Maschine bis jetzt ein Geheimnis geblieben sind, das kein menschliches Auge durchschaut und das die Natur mit einem dichten Schleier verhüllt . . . . Die ganze Herrlichkeit der sogenannten Wissenschaft besteht in einem hochtrabenden Gallimathias und einem blendenden Phrasenschwall, der, statt Gründe anzuführen, Worte gibt, und Versprechungen statt der Taten." Die Ärzte sind hier teils Narren, die den Irrtum der Masse teilen, oder Betrüger, die ihn durchschauen, aber die Täuschung aus Geldinteresse aufrecht erhalten. Selbst seine eigene Person zieht der Dichter in dem Stück in die Debatte. Von ihm heißt es, er habe gerade noch genug Kraft, um seine Krankheit zu tragen, aber für die Kuren der Ärzte reiche sie nicht aus, denen könnten sich nur gesunde und robuste Naturen unterwerfen.

Es sind nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten. Auf die Frage des Königs, was sein Arzt ihm tue, gab Molière zwar die witzige Antwort: „Sire, wir plaudern miteinander, er verschreibt mir beim Abschied einige Mittel, ich nehme sie nicht und gesunde", aber wie aus der Schmähschrift „Élomire hypocondre" hervorgeht, klammerte er sich doch ängstlich an die Medizin. Die Angabe wird durch Tatsachen bestätigt. Bis zu seinem Ende beschäftigte er zwei Apotheker, und die recht beträchtliche noch nicht bezahlte Rechnung der beiden Herren ist mit hundertsiebenundachtzig Livres unter den Außenständen des Nachlasses aufgeführt. De Visé erzählt, der Dichter habe sich viermal an einem Tag zur Ader gelassen, und er besaß in seiner Bibliothek sogar den Dioskorides, eine medizinische Schrift, also er doktorte wohl gar auf eigene Faust. Es ging ihm ähnlich wie Madame de Sévigné, die auch die Ärzte für die größten Esel erklärte, aber in jedem Orte zu den Ignoranten lief. Wenn

Molière auch die Zwecklosigkeit der Heilkunst erkannte, so griff der Schwerkranke doch zu ihr. Und die Ärzte rächten sich an ihm nicht, wie Argan ihnen rät, indem sie ihm den kleinsten Aderlaß und das unbedeutendste Klystier verweigerten, sondern praktisch, wie sie waren, nahmen sie sein Geld und triumphierten erst später über den Tod des Spötters.

Nach Grimarest haben persönliche Gründe die Feindschaft des Dichters gegen die Mediziner hervorgerufen. Er wohnte angeblich bei einem Arzt zur Miete, dessen geizige Frau mit Armande in Streit geriet. Die galanten Ehemänner nahmen Partei für ihre Damen, und Molières Rache an seinem Hauswirt bestand in der „Liebe als Arzt“. Etwas Wahres scheint an der Geschichte zu sein, denn sie kehrt, allerdings unter starken Veränderungen, in „Élomire hypocondre“ wieder. Doch die Ursache der Angriffe auf die Mediziner kann sie nicht sein, denn der Vorstoß im „Don Juan“ liegt schon früher als der Zwist. Er fällt mit dem Tode des fünfunddreißigjährigen La Mothe le Vayer zusammen, den die Doktoren mit ihren sinnlosen Heilmitteln zu Tode kuriert hatten. Der Dichter widmete dem unglücklichen Vater, seinem Freunde, ein tröstendes Sonett und damals nahm er wohl Veranlassung, die medizinische Kunst genauer zu beobachten. Die Heilkünstler konnten kurz darauf seinen eigenen Sohn nicht am Leben erhalten, noch ihm selbst, als er mehrere schwere Krankheiten durchzumachen hatte, Hilfe bringen. Sie hielten lange Konferenzen, murmelten die gelehrtesten lateinischen Namen, schlugen im Hippokrates und Galenus nach, aber für die Qualen des Leidenden besaßen sie keine Linderung. Am eigenen Leibe erkannte Molière den Wert der Heilkunst, er sah ein, daß der Körper nur sich selber zu helfen vermag, daß jeder menschliche Eingriff wider die Natur ist und statt sie zu fördern ihr Hemmungen bereitet. Unter diesem Gesichtspunkt nahm er den Kampf gegen die Ärzte auf. Es ist nicht nur eine Laune, nicht nur der Ausbruch einer persönlichen Enttäuschung, sondern eine Form des großen Streites, den der Dichter seit seiner Ankunft in Paris gegen alles unnatürliche Wesen führte,

gegen die Grimasse, wo er sie fand, ob in der Literatur, der Erziehung, der Religion oder der Medizin. Dadurch erklärt sich die Stellung seiner dramatischen Personen zu den Ärzten und deren Kunst. Alle natürlich und gesund empfindenden Menschen lehnen sich wissentlich oder instinktiv gegen den Schwindel und die Fälschung auf, besonders die unverbildeten Naturkinder wie Lisette in der „Liebe als Arzt", Jacqueline im „Arzt wider Willen" und Toinette im „Eingebildeten Kranken"; Dummköpfe dagegen glauben an die Ärzte, wie Sganarelle im „Don Juan", der ja auch an den wandelnden Mönch glaubt, der Apotheker im „Pourceaugnac", denn er gehört ja halb zu der Zunft, ferner selbstsüchtige Egoisten wie Argan, und natürlich die Herren Doktoren selber, teils weil sie Betrüger sind, teils weil eine zopfige Wissenschaft sie allen frischen und gesunden Ideen entfremdet. Wie Molière auf moralischem Gebiet von der Güte der menschlichen Natur überzeugt ist, so auch auf physischem, und diese Überzeugung mußte ihn in den Kampf gegen die Ärzte treiben, selbst wenn er niemals unter ihren Händen gelitten hätte und wenn Grimarests Anekdote von der streitsüchtigen Doktorfrau in das Reich der Fabel gehört. Die Ereignisse lieferten höchstens das Material und die äußere Veranlassung zu den Angriffen, die Molière durch seine ganze Denkweise aufgedrängt wurden.

Er ist nicht der erste, der die Mediziner verspottete. Schon Leonardo da Vinci spricht von ihnen als Zerstörern des Lebens, Francesco Andreini, ein Mitglied der Gelosi, bezeichnet sie als Leute, die straflos töten, die italienische Komödie schuf die Spottfigur des Dottore, dessen Habsucht nur noch durch seine Unwissenheit übertroffen wird, in den spanischen Dramen sind Karikaturen von Heilkünstlern nicht selten, und unter den Franzosen war es vor allen Montaigne, der als Molières Vorläufer auftrat, während von den Zeitgenossen Cyrano de Bergerac, Boursault, Montfleury und Lafontaine mit ihm übereinstimmten. Die Ärzte galten allgemein als privilegierte Mörder. Bein Tode der Königin von England entstand folgendes Spottgedicht:

Wird man es in der Zukunft glauben,
daß auch des großen Heinrich Tochter
im Tod dasselbe Schicksal fand
wie einst ihr Vater und ihr Gatte.
Durch Mörder starben alle drei,
durch Cromwell, Ravaillac, den Arzt.
Ein Dolchstoß brachte Heinrich um,
auf dem Schaffot ließ Karl das Leben,
in ihrem Bett stirbt durch die Hand
des dummen Arztes Henriette.

Die damaligen Ärzte boten in der Tat des Lächerlichen genug. Mit langen Bärten, großen Perücken, hohen Hüten und einem besonderen pelzverbrämten Gewand trabten sie auf ihren Maultieren durch die Stadt. Als der Hofmedikus Guénaut sich auf ein Pferd setzte, rief die Neuerung bei der gesamten Fakultät die größte Aufregung hervor. „Der Bart macht den halben Arzt", sagt Toinette, Sganarelle braucht sich nur den Doktortalar umzulegen, um Kuren so gut wie ein Fachmann zu verrichten, und Béralde erklärt im vollen Ernst: „Unter dem Mantel und dem Hute des Arztes klingt jeder Blödsinn gelehrt, jede Tollheit wird vernünftig." Die Kunst selbst hatte im siebenzehnten Jahrhundert den Charakter der Erfahrungswissenschaft völlig verloren. Sie ging nicht von der Beobachtung des menschlichen Körpers, sondern von ein für allemal feststehenden Theorien aus. Auf den Universitäten trieben die Mediziner humanistische Studien, arbeiteten mit Prämissen und scholastischen Syllogismen, disputierten wie Thomas Diafoirus, aber einen Patienten sahen sie niemals. Die praktische Unterweisung fehlte, statt dessen studierte man Hippokrates und Galenus. Erst nach dem Examen trat der junge Arzt an das Krankenbett. Er schloß sich einem älteren Meister an und begleitete ihn auf seinen Besuchen, dabei entwickelte der Schüler zuerst seine Meinung, die der Lehrer bestätigte, wenn sie den anerkannten Autoritäten entsprach. Was diese sagten, was Hippokrates und Aristoteles verkündeten, wurde als Evangelium verehrt, war richtig und mußte unter allen Umständen richtig sein, selbst

wenn die augenfälligen Tatsachen dem widersprachen. Ein Patient beschwert sich über Kopfschmerzen: Unsinn, er ist ein Narr, denn Galenus erklärt, daß die Milz bei seinem Leiden weh tut. Ein anderer ist gestorben, aber den Augenzeugen ins Gesicht behauptet Dr. Tomès, er müsse noch am Leben weilen, denn nach Hippokrates könne die Katastrophe erst am vierzehnten oder einundzwanzigsten Tage eintreten. Der Zahlenglaube spielte eine große Rolle, und der Doktor im „Pourceaugnac" verlangt daher, daß die Klystiere stets in ungerader Zahl verabreicht werden. Wer den Ärzten in die Hände fiel, der mußte krank sein. Hatte er Schmerzen, so galt das als ein gewichtiges Symptom; hatte er keine, fühlte er sich gar wohl, so war das noch bedeutsamer. Wird ihm nach dem Heilmittel besser, so ist der Erfolg da; fühlt er sich kränker, um so erfreulicher: die Kur wirkt. Die Wahrnehmung des Patienten kann wie die Beobachtung des Arztes Täuschung sein, über allen Irrtum erhaben ist nur die von Galenus offenbarte Wahrheit und aus seinen Schriften muß eine Krankheit erwiesen werden.

In der Theorie standen die Ärzte auch auf dem Standpunkt, daß die Natur das Gute wolle und der Gesundheit zustrebe, aber sie bedürfe dabei der Unterstützung, und die Unterstützung nahm häufig eine recht seltsame Form an. Krankheiten galten als unreine Säfte, die sich im Körper des Menschen ansammelten, sei es im Blut oder im Unterleib, wie Monsieur Tomès in der „Liebe als Arzt" von Lucinden erklärt, sie habe Unreinlichkeiten in sich. Diese humores peccantes, diese schlechten Säfte, mußten entfernt werden, und dafür besaß man, je nach dem Ort, wo sie sich befanden, den Aderlaß und das Klystier. Der menschliche Leib enthielt angeblich vierundzwanzig Pfund Blut, von denen man zwanzig ohne Gefahr entziehen zu dürfen glaubte und in der Praxis zwölf wirklich entzog. Dem König Ludwig XIII ließ man innerhalb eines Jahres siebenunddreißigmal zur Ader, aber das war noch Spielerei gegen die Behandlung Guy Patins, des Doyens der Pariser Fakultät, der einem Fieberkranken zwanzigmal das Blut abzapfte und Rheumatismus in einem Fall durch vierundsechzig Aderlässe kurierte.

Dieses Mittel wurde zum Schluß unterschiedlos bei jedem Leiden angewendet, die Ärzte wüteten im Blute, und manche, wie der Doktor Sangrado in Lesages „Gil Blas", kannten überhaupt nur das eine Verfahren. Andere begünstigten daneben das Klystier. Die Spritze, die noch vor wenigen Jahrzehnten das wichtigste Inventarstück jeder Hausapotheke bildete, ist heute beinahe gänzlich aus dem Gebrauch verschwunden. Im siebenzehnten Jahrhundert bot sie ein Thema unerschöpflicher Heiterkeit, weil jedermann, jung und alt, arm und reich, ihr unterworfen war. Selbst in die vornehmsten Salons schlich sie sich ein, und die Herzogin von Burgund ließ sich das Heilmittel, das sie nicht entbehren konnte, sogar in Gegenwart des Königs und der Frau von Maintenon in diskreter Weise beibringen. Wir wenden uns angeekelt ab, Ludwig und seine Mätresse lachten, und der Gebrauch wurde beibehalten. Wir verschließen uns heute absichtlich den kleinen körperlichen Nöten der menschlichen Natur, wir wollen nichts wissen von einer Komik, die den Herrn der Schöpfung im Kampfe mit seiner Verdauung und seinem Stuhlgang zeigt. Sie erscheint in unsern Augen widerlich und unwürdig. Das siebenzehnte Jahrhundert empfand anders, nicht schlechter und unfeiner, sondern natürlicher. Ludwig XIV erteilte, auf dem Nachtstuhl thronend, Audienz. Der Gegensatz zwischen den geistigen und animalischen Funktionen des Menschen galt nicht als niedrig und wurde nicht in jeder nur denkbaren Art verschleiert, sondern in seiner zweifellos vorhandenen Komik herzhaft belacht. Dieselbe Empfindung, der nichts Natürliches als schimpflich gilt, brachte es mit sich, daß man das Geschlechtliche in den Bereich des Scherzes zog. Es ist eine anscheinend kaum erklärbare Tatsache, daß gerade die größten Geister, selbst solche wie Goethe und Schiller, bei denen von mittelalterlicher Roheit nicht die Rede sein kann, eine Vorliebe für derbe, ja gemeine Witze besaßen. Sie stehen mit ihrer Denkweise der Natur näher als der durchschnittliche Gesellschaftsmensch, dem die prüde Überfeinerung das Verständnis für die ursprüngliche Komik zerstört. Wo jene lachen, schämt er sich wie über eine unkeusche Entblößung.

Racine und Boileau erzählen sich Dinge in ihrem Briefwechsel, die man heute als Zoten bezeichnen würde, besonders Späße über das beliebteste Heilmittel der Zeit, das Klystier. Ludwig XIV wurde dem Verfahren beinahe täglich unterworfen, und wenn er nach der Aufführung eines Molièreschen Stückes erklärte, die Ärzte, die Erzeuger von soviel Schmerzen, könnten auch einmal Heiterkeit erregen, so sprach er aus eigener Erfahrung. Wie über die wichtigsten Staatshandlungen wurden über diese Behandlung der Majestät Akten geführt, und es gehörte zum guten Ton bei Hofe, über die Vorgänge genau unterrichtet zu sein. Argan im „Eingebildeten Kranken“ nimmt zwanzigmal zu dem Heilmittel seine Zuflucht, bald braucht er ein karminatives, abstringierendes, insinuatives oder purifizierendes Klystier. In der Beziehung entwickelten die Mediziner eine recht mannigfaltige Erfindung, sowenig Auswahl sie sonst in ihren Mitteln besaßen. Was den Kranken auch fehlen mochte, ob es galt, ein vorhandenes Leiden zu bekämpfen oder einem zukünftigen vorzubeugen, es gab nur den Aderlaß und das Klystier:

> Clysterium donare,
> postea seignare
> ensuita purgare.

Darin gipfelte die Weisheit der Ärzte, und die Universalmittel waren so anerkannt, daß ihr Gebrauch allein in der Praxis in Betracht kam. Es durften überhaupt nur Mittel angewendet werden, die von der Fakultät approbiert waren. Wenn der alte Diafoirus an seinem Sohn im „Eingebildeten Kranken“ etwas zu rühmen weiß, so ist es, daß er sich streng an die Grundsätze der Alten hält und von dem neumodischen Schwindel, z. B. dem Kreislauf des Blutes, nichts wissen will. Er ist ein Schüler der Pariser Fakultät, und gerade diese verhielt sich allen Neuerungen gegenüber am ablehnendsten. Sie verwarf den Kreislauf des Blutes, den der Engländer Harvey, ein Zeitgenosse Shakespeares, entdeckt hatte, und zwar aus dem Grunde, weil ja dann der lokale Aderlaß zwecklos wäre. Da man auf diesen aber nicht verzichten

wollte, so mußte die neue Theorie falsch sein. Die Pariser mißbilligten auch den Gebrauch des von den Jesuiten 1660 nach Europa gebrachten Chinin, besonders aber belegten sie das Antimon mit Acht und Bann. Paracelsus war im sechzehnten Jahrhundert auf die geniale Idee verfallen, die Chemie für die Heilkunde nutzbar zu machen. Sein Bestreben ging dahin, das aurum potabile, ein Allheilmittel zu finden, und ein solches glaubte man in dem Antimon zu besitzen, das von den Anhängern der neuen Richtung wie der Aderlaß von der alten Schule bei allen Krankheiten angewendet wurde. Bei dem scharfen Gegensatz, der zwischen den Fakultäten von Paris und Montpellier herrschte, genügte es, daß letztere sich für das Antimon aussprach, um das Mittel auf die Proskriptionsliste der hauptstädtischen Mediziner zu setzen. Sie erreichten es, daß dessen Gebrauch 1566 durch Parlamentsbeschluß verboten wurde, und es dauerte ein Jahrhundert, voll von Kämpfen, ehe der Erlaß seine Geltung verlor. Das Antimon war nun gesetzlich erlaubt, wurde aber deshalb von den Parisern nicht weniger verworfen. Die Gelehrten von Montpellier rächten sich dafür, indem sie den Aderlaß für ein Mittel blutgieriger Pedanten erklärten. Einer aus ihrem Kreise meinte, er wolle lieber sterben, als sich das Blut abzapfen lassen, und als er wirklich starb, schickte ihm ein Pariser Kollege den frommen Wunsch nach, der Teufel möge ihm in der andern Welt zur Ader lassen, wie ein solcher Schurke und Atheist es verdiene. Ein Niederschlag dieser wissenschaftlichen Streitfrage findet sich in der „Liebe als Arzt". Der eine Doktor ist für den Brechwein, das Antimon, der andere für den Aderlaß. Tomès erklärt: „Wenn man dem Mädchen nicht zur Ader läßt, ist es auf der Stelle tot", und des Fonandrès erwidert: „Und wenn man der Patientin zur Ader läßt, ist sie in einer Viertelstunde nicht mehr am Leben." Den Kranken selbst war mit der Entdeckung und Freigabe des Antimons wenig geholfen; zu den vorhandenen Quälereien kam nur eine neue.

Bei diesem Stande der Wissenschaft nimmt es nicht wunder, daß die Leute zu den Quacksalbern, den sogenannten opérateurs,

liefen, statt zu den approbierten Ärzten. Auf allen Plätzen der Hauptstadt priesen sie ihre Allheilmittel an, unter denen das Orviétan besonders beliebt war, das Jeronimo Ferranti und sein Nachfolger Contugi auf dem Pont-Neuf feilhielten. Dem ersteren gelang es, zwölf bekannte Pariser Mediziner, darunter Molières Freund und Hausarzt Mauvillain, zur Empfehlung seines Zaubertrankes zu bestimmen. Ob sie aus Überzeugung handelten und in dem Orviétan ein dem Antimon verwandtes Mittel erblickten, oder ob sie nur die Fakultät, die gegen die Verräter mit strengen Strafen einschritt, ärgern wollten, muß dahingestellt bleiben. Das Publikum wurde bei den Quacksalbern auf jeden Fall billiger und nicht schlechter bedient als bei den Doktoren. Denn auch die gelehrten Mediziner griffen, wenn ihre dürftige Weisheit versagte, zu den unglaublichsten Wunderkuren. Drei Hofdamen, die von einem tollen Hunde gebissen waren, schickte man, wie Madame Sévigné erzählt, nach Dieppe und tauchte sie dort dreimal ins Meer, ein Verfahren, das zum Schluß mindestens ebenso wirksam und harmloser war als ein Aderlaß bei Keuchhusten.

Die Einsichtigen unter den Ärzten konnten sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß ihre ganze Kunst eitel Windbeutelei war, aber sie trösteten sich wie Sganarelle im „Arzt wider Willen“: „Die Toten sind die anständigsten und verschwiegensten Leute auf der Welt, man kennt kein Beispiel, daß sich einer über den Arzt, der ihn umbrachte, beschwert hätte.“ Das Geschäft ging gut und nährte seinen Mann. Quacksalber und Astrologen lebten ja auch von der Dummheit des Publikums. Die Welt will betrogen sein, und man behandelte sie nach ihrem Verdienst. Jedoch scheint die Zahl der bewußten Betrüger wie Monsieur Filerien in der „Liebe als Arzt“ verhältnismäßig selten gewesen zu sein; die Majorität glaubte an ihre „höllischen Latwergen“, sie bestand aus nicht weniger gefährlichen Fanatikern, die sich im Besitz ihres Galenus als Herren über Leben und Tod fühlten. Ihre Vorbildung, die, wie schon erwähnt, der grauesten Theorie huldigte, war geeignet, den Größenwahn in beschränkten Köpfen auszubrüten. Die Naturwissenschaften wurden den angehenden Äskulapjüngern völlig fern-

gehalten, statt dessen dressierte man sie in den abgeschmacktesten Disputationen. Ob schöne Frauen mehr Kinder auf die Welt brächten als häßliche? Ob die Heilung des Tobias durch ein Wunder oder auf natürlichem Wege erfolgt sei? Ob das Weib ein unvollkommenes Werk der Natur sei? Das sind Themen, die wirklich gestellt und mit dem Aufgebot des gesamten scholastischen Scharfsinns erörtert wurden. Letztere Frage wurde einstimmig verneint, die Galanterie behielt die Oberhand. Wenn dann der Kandidat im Examen den Beweis seiner Kenntnisse durch Antworten wie die Stummheit komme von einer Behinderung der Sprechwerkzeuge oder das Opium schläfere ein, weil es eine einschläfernde Kraft besitze, erbracht hatte, dann war der große Mann fertig, oder, wie es in einer Commedia dell' arte heißt, der Halbgott, der größere Wunder als ein Heiliger verrichtete. Er hatte das Recht „medicandi, purgandi, seignandi, taillandi, coupandi et occidendi impune per totam terram". Die Kollegen begrüßten ihn beim Eintritt in die Fakultät mit den höchsten Lobsprüchen als einen Ausbund der Wissenschaft, einen Sohn der Götter, einen zweiten Hippokrates und Retter der Menschheit. Schneegans gibt ein bezeichnendes Beispiel einer an der Pariser Fakultät gehaltenen Ansprache: „Alles kommt uns von Gott, das Gute wie das Schlechte. Von Euch, Ihr Herren Ärzte, kommt nur Gutes. Gewiß ist Gott gerecht und hat seine Gründe, wenn er uns Trübsal sendet, aber schließlich bleibt das Übel immer ein Übel, während die Medizin stets heilsam wirkt. Gott schickt die Krankheiten und ihr die Heilmittel. Er schlägt, und ihr heilt. Er legt uns Schmerzen auf als Strafe, und ihr bringt der Menschheit nur Erleichterung und Wohltaten." Daß die Welt danach den Ärzten mehr als Gott selber verdanke, wenn er nicht auch die Heilkünstler erschaffen hätte, war eine Folgerung, die sich bei den Voraussetzungen nicht abweisen ließ. Und die Verhimmelung dauerte das ganze Leben über, die Selbstüberschätzung wurde künstlich gezüchtet. Unter solchen Lobhudeleien mußte jedes ernsthafte Streben und jedes Verantwortlichkeitsgefühl, wenn sie selbst im Anfang vorhanden waren,

ersticken. Dazu kam der strenge Korpsgeist, der dem Einzelnen die banausenhafte Gewohnheit des Tages geradezu zur Pflicht machte. Es galt als ein Verrat an der Wissenschaft, von den hergebrachten Gebräuchen abzuweichen. Nicht die Heilung der Kranken, sondern ihre Behandlung nach feststehenden Grundsätzen war die Aufgabe der Medizin. „Ein Toter ist nur ein Toter und hat keine Bedeutung, aber eine vernachlässigte Förmlichkeit bringt der medizinischen Körperschaft beträchtlichen Schaden", heißt es in der „Liebe als Arzt". Es war auf das schärfste verpönt, mit den Kollegen von einer fremden Fakultät zusammenzuarbeiten, es war unstatthaft, daß der jüngere Arzt dem älteren widersprach, und damit blieben die häufig abgehaltenen Konsultationen zur Zwecklosigkeit verurteilt, außer daß sie das Verantwortlichkeitsgefühl des Einzelnen noch mehr schwächten. Wie lange die Doktoren auch debattierten, es kam zum Schluß doch kein anderes Ergebnis heraus als:

Clysterium donare,
postea seignare,
ensuita purgare.

Der Korpsgeist herrschte aber nur innerhalb einer Fakultät. Außenseiter wurden auf das heftigste als unlautere Konkurrenten verfolgt. Die Pariser haßten die Mediziner von Montpellier, und nicht geringer war die Feindschaft zwischen den städtischen Heilkünstlern und den Hofärzten, die der Korporation nicht angehörten. Guy Patin nennt d'Aquin, einen der Leibärzte Ludwigs, ein jammervolles Krebsgeschwür, einen Juden, einen großen Charlatan ohne wissenschaftliche Kenntnisse, aber reich an chemischen und pharmazeutischen Schwindeleien. Er triumphiert, daß die Hofärzte von Molière verspottet werden, und sieht es nur mit Bedauern, daß des Fougerais, der des Fonandrès in der „Liebe als Arzt", ein Mitglied der Pariser Fakultät, zu den Verhöhnten gehört. Nur in einem Punkte stimmten sie alle überein, ob vom Hofe oder aus der Stadt, ob von Montpellier oder Paris, — in ihrer unersättlichen Geldgier. Sganarelle sagt: „Ich glaubte, ich müsse ihm von Geld reden, ich hielt ihn für einen Arzt." Der Doktor

zog die Schleusen seiner Wissenschaft nicht auf, bevor er klingende Münze in der Hand hielt. Jeder Besuch, natürlich bei reichen, kreditwürdigen Patienten ausgenommen, mußte bar bezahlt werden. Armenärzte gab es überhaupt nicht, und in den Pariser Spitälern bestand ein heilloser Mangel an medizinischem Beistand, dem der heilige Vincenz von Paula vergebens abzuhelfen versuchte.

Der Teil, der heute den wichtigsten Zweig der Medizin bildet, die Chirurgie, wurde von den Ärzten überhaupt nicht gepflegt, sondern als verachtetes Handwerk den Chirurgen überlassen, die mit den Apothekern auf einer Stufe standen. Von dem Privilegium „coupandi et taillandi" machten die studierten Herrn keinen Gebrauch, im Gegenteil, eine Operation war mit ihrer Würde nicht vereinbar, mochte der Patient auch darüber zugrunde gehen. Zwischen den Ärzten und ihren Gehilfen, den Chirurgen und Apothekern, herrschte unerbittliche Feindschaft. Der eine Teil gönnte dem andern seinen Gewinn nicht, eine neidische Gehässigkeit, die die Kranken mit ihrer Gesundheit und ihrem Gelde bezahlen mußten.

Bei dem Stande der Wissenschaft waren die Doktoren allgemein verhaßt und, wenn man sie auch gebrauchte, allgemein verachtet. Molières Spott fiel auf dankbaren Boden. Das Publikum rächte sich durch sein Gelächter für die Qualen, die es unter den Händen der Ausbeuter und Ignoranten erlitt. Und noch heute ist das Lachen nicht verstummt. Hat die Satire ihre Bedeutung behalten? Das Studium der Medizin hat sich vom Grund auf verändert, die Chirurgie vollbringt staunenswerte Leistungen, und wissenschaftliches Streben und sittlicher Ernst sind den meisten Ärzten nicht abzusprechen; aber wie oft kommt der Herr Doktor noch heute in die Lage, ein Heilmittel zu verschreiben, von dem er weiß, daß es keinen Erfolg besitzt? Wie oft ist noch ein klangvoller lateinischer Name alles, was der Arzt von der Krankheit weiß? Herrscht die Geldmacherei nicht unter einem charlatanartigen Spezialistentum? Die Klystiere sind verschwunden, aber spielen die Brunnenkuren in Karlsbad oder Kissingen eine andere Rolle als

die Spritze Monsieur Fleurants? Der Schleier mag etwas gelüftet sein, aber noch heute sind, wie der Dichter sagt, die Triebfedern unserer Maschine ein Geheimnis. Ehrliche Ärzte geben die Dürftigkeit ihres Vermögens zu, aber daneben gibt es noch immer andere, die „in ihren Reden die geschicktesten, in ihren Taten die unwissendsten Leute von der Welt sind“. Falsche Diagnose lautet heute die Entschuldigung, die aus kollegialer Rücksicht wie im siebenzehnten Jahrhundert wenigstens in den Augen des Publikums aufrecht erhalten wird. Die Bazillentheorie Kochs wurde von der älteren Schule kaum minder heftig bekämpft als das Antimon von Guy Patin. Die Formen haben sich geändert, in der Sache gilt Molières Satire noch heute.

Der Dichter schöpfte sein Material nicht nur aus eigener Erfahrung, sondern sein Hausarzt Mauvillain, für dessen Sohn er im dritten Placet ein Kanonikat vom König erbat, stand ihm als Berater zur Seite. Die Freundschaft der beiden Männer scheint danach sehr intim gewesen zu sein, und wenn Molière auch die ihm verordneten Medikamente nicht nahm, so plauderte er doch gern mit dem Doktor, der offenbar ein geistvoller, den Durchschnitt weit überragender Mensch war. In der medizinischen Körperschaft galt er als räudiges Schaf. In Montpellier hatte er studiert und sich dort alle möglichen Neuerungen angeeignet, dann aber in Paris promoviert, so daß er in der Hauptstadt praktizieren durfte. Schon bei der Prüfung stieß er mit den Größen der Fakultät zusammen, die zwar das Patenkind des ehemals allmächtigen Kardinal Richelieu nicht durchfallen lassen konnten, aber dem frischgebackenen Doktor wenigstens das übliche feierliche Geleit versagten. Zu einem neuen Streit kam es, als Mauvillain das Orviétan des bekannten Quacksalbers empfahl und für das Antimon eintrat, so daß ihm 1658 auf vier Jahre die ärztlichen Rechte aberkannt wurden. Der Sieg des Heilmittels führte auch zur Rehabilitation seines Verteidigers, er wurde 1666 sogar Dekan der Fakultät, die ihn ausgestoßen hatte. Als bahnbrechender Neuerer bewährte er sich in dieser Stellung nicht, im Gegenteil er

war auf das eifrigste bemüht, die Privilegien der Kaste zu bewahren. Er unterdrückte die Anatomie, die damals einen Aufschwung nahm, und verfolgte die Chirurgen auf das heftigste. Mauvillain war ein unruhiger Kopf, der haltlos zwischen den Extremen hin und herschwankte, mehr befähigt, die Schwächen seiner Kunst zu erkennen, als bessernd einzugreifen, aber gerade durch die negative Begabung wie geschaffen zum Ratgeber des großen Komikers.

Im Jahre 1670 erschien die schon mehrfach erwähnte Satire auf Molière, „Élomire hypocondre". Der Verfasser, der sich als Boulanger de Chalussay unterzeichnet, mag ein Arzt gewesen sein oder er glaubte wenigstens die Interessen der Mediziner durch sein Pamphlet zu vertreten, dem er den Untertitel „les Médecins vengés" gab. Es sollte eine Antwort auf die Angriffe unseres Dichters sein. Er wird dort als kerngesunder Mann geschildert, dessen Krankheit nur auf Einbildung beruht, für die er vergebens bei Quacksalbern, Wunderdoktoren und Ärzten Heilung sucht. Sie erteilen ihm den Rat, sich der Komödie und der Komödiantinnen zu enthalten, aber mehr tun sie nicht für ihn und wollen sie nicht für ihn tun, sondern ängstigen ihn aus Rache und halten ihm in satirischer Absicht sein ganzes vergangenes Leben vor. Das Stück ist bis auf den letzten Akt, der völlig versagt, nicht ungeschickt und witzlos. Ob es auf die Bühne kam, unterliegt Zweifeln, aber der Angriff verletzte den Dichter sehr. Ist es auch eine böswillige Verleumdung, daß er durch Bestechung den Verleger bestimmte, das Buch zurückzuhalten, so tat er offenbar doch alles, um dessen Verbreitung zu verhindern, und erst 1672 erschien die durch einen holländischen Nachdruck längst bekannte Satire in einer berechtigten französischen Ausgabe. Die Schmähschrift wärmt die oft gehörte Behauptung auf, Molière sei der Vater seiner Frau, doch das war alter Klatsch, und mehr als die Beschimpfung scheint es den Dichter gewurmt zu haben, daß sein Leiden als eingebildetes dargestellt wurde. Er beschloß, sich zur Wehr zu setzen, und um der Satire die Spitze abzubrechen, griff er selber das angeschlagene Thema auf und schrieb den „Eingebildeten Kranken", le Malade Imaginaire. Wenn er selber

eine Gestalt schuf, wie der Boulanger von Chalussay sie geplant, war das nicht der beste Beweis, daß dessen Spott ihn in keiner Weise berührte? Natürlich mußte die Sache ganz anders als in der Vorlage angefangen werden. Die Hauptperson durfte keine Karikatur werden, die von Bedienten, Quacksalbern und Ärzten zum Narren gehalten wird, sondern ein wirklicher Mensch, ein komischer Charakter, der sich selber zum Narren macht.

Ein eingebildeter Kranker! Das gab die beste Gelegenheit, alle Angriffe gegen die alten Widersacher zu erneuen, sie noch einmal zu schildern, wie sie sich als Betrüger oder betrogene Betrüger um einen gesunden Menschen bemühten und dessen vermeintliches Leiden ausbeuteten! Etwas Ähnliches war schon in der „Liebe als Arzt“ dagewesen, wo die gelehrten Herrn sich auch durch die angebliche Krankheit Lucindens täuschen ließen. Und noch etwas mußte den Dichter an dem Stoffe locken. Daß seine Krankheit nicht auf Einbildung beruhte, wußte er zu genau; er trug die Todeswunde in der Brust. Ahnungen, wie die von Grimarest berichteten, mag Molière schon in jenen schweren Tagen gehabt haben: „Solange mein Leben zwischen Schmerz und Behagen geteilt war, habe ich mich für glücklich gehalten, doch jetzt bin ich von Qualen überhäuft, ohne daß ich auf einen Moment der Befriedigung oder des Wohlbefindens rechnen kann. Ich fühle, ich muß die Partie aufgeben, ich kann gegen den Schmerz und das Ungemach nicht mehr aufkommen, die mir keinen Augenblick der Ruhe vergönnen. Aber wie viel muß ein Mensch durchmachen, ehe er sterben darf! Doch ich fühle, daß es mit mir zu Ende geht.“ Die Ahnung trog ihn nicht. Für seine Qual gab es nur eine Erlösung, den Tod. Aber lag nicht eine Erhebung über sein Leiden darin, wenn er es als eine Ausgeburt der Einbildung, als etwas Nichtwirkliches und Lächerliches hinstellte? Nicht nur die Ärzte, nicht nur den Hypochonder Argan wollte er verspotten, sondern die Krankheit selbst, die ihn verzehrte, den gefährlichsten Feind von allen, in seiner Nichtigkeit dartun. Am Rande des Grabes schrieb der Sterbende den eingebildeten Kranken, er triumphierte über das Leiden, er

rang die Schmerzen nieder und befreite sich von ihnen in einem lauten, schallenden Gelächter. Ein großartiger Heroismus, wie er nicht zum zweiten Male gefunden wird! Aus der Bitterkeit des eigenen Elendes schöpfte der Dichter die übermütigste und ausgelassenste Heiterkeit.

Züge von Molières eigenem Wesen mögen auf Argan übergegangen sein. Wie der Schwerkranke in der Wirklichkeit, so glaubt in der Komödie der Gesunde, dem Tode verfallen zu sein, aber wenn dieser zittert und sich an das jämmerliche Dasein im Krankenstuhl zwischen Ärzten und Apothekern klammert, so triumphiert der andere gleichermaßen über Lebenslust und Todesfurcht in einer tollen Karnevalsposse. Tod und Leben! Für den Sterbenden fließen sie ineinander, sind es Nichtigkeiten, aus denen er sich siegreich zu der Realität der Poesie aufschwingt. Man hat die Komik des „Eingebildeten Kranken" als trübe und bedrückend bezeichnet; so erscheint sie, weil unsere Gedanken von dem Werke zu dem Schöpfer eilen. Wir sehen nicht mehr den kerngesunden Argan, der sich für krank hält, sondern Molière, wie er mit der letzten Anstrengung, mit erkaltenden Fingern Blatt für Blatt der Komödie schreibt. Vielleicht zitterte auch er, aber nicht vor dem Tode, den sein siegreicher Spott überwand, sondern in Sorge vor dem zu raschen Ende. Ob das bißchen Leben noch ausreichte, die schwache Flamme nicht früher verlosch, ehe der letzte Strich getan war? Es reichte noch, reichte noch bis zu der Doktorpromotion, der tollen Krönung des ausgelassenen Werkes, die den Vergleich mit den genialsten Einfällen des Aristophanes nicht zu scheuen braucht. Nun konnte der Tod kommen und den Staub dem irdischen Staube gleichmachen. Der Dichter hatte ihn überwunden. Der „Eingebildete Kranke" gehört nicht zu den höchsten Leistungen des Verfassers, aber er bietet ein Zeugnis für die Seelengröße des Menschen wie kein anderes.

Seiner ganzen Anlage nach sollte das Stück eine Karnevalsposse werden, wie Molière deren so viele mit Musikbegleitung und Tanz für die Lustbarkeiten des Hofes geschrieben hatte. Dar-

über läßt der Prolog mit der Verherrlichung des Königs keinen Zweifel. Jedoch während der Ausführung erfolgte der Bruch mit Lulli, und durch die Übernahme der Kompositionen durch Charpentier war es ausgeschlossen, daß das Stück an den Hof kam, wo der Florentiner herrschte, zumal da er und der französische Musiker noch persönlich verfeindet waren. Der Italiener hütete sich wohl, einem Rivalen den Weg zu ebnen, im Gegenteil er bereitete ihm die größten Schwierigkeiten und zwang ihn, zu weit gehende Musikstücke, die seinem Privileg widersprachen, zu unterdrücken. Immerhin durfte Molière es wagen, die den gewöhnlichen Theatern zugebilligte Zahl von Violinen erheblich zu überschreiten, ein Luxus, der verbunden mit der kostspieligen Inszenierung der Truppe beträchtliche Kosten verursachte. Auf diese Weise wurde der „Eingebildete Kranke“ zuerst im Palais-Royal gespielt. Denkbar wäre es auch, daß Molière versucht hätte, das Stück gegen Lulli bei Hofe anzubringen, und daß der König teils unter dem Einfluß des Italieners, teils infolge einer wachsenden Vorliebe für Racine die Aufführung nicht genehmigte. Die Quellen schweigen über die Vorgänge, und wenn sie schweigen, muß die Vermutung sich eher zuungunsten als zugunsten Ludwigs entscheiden.

Die Handlung des Stückes ist wieder ungemein einfach. Argan, ein wohlhabender Pariser Bürger, dessen Familie aus seiner zweiten Frau Béline, aus zwei Töchtern erster Ehe, der erwachsenen Angélique und der kleinen Louison, sowie der Dienstmagd Toinette besteht, lebt in dem Wahn, schwer krank zu sein. Die Magd, die ältere Tochter und mit ihnen Argans Bruder Béralde nehmen das vermeintliche Leiden nicht ernst und treiben den Hypochonder dadurch immer mehr in die Arme Bélinens, die dessen Grille geschickt ausnutzt. Sie redet ihrem Mann nach dem Munde, bedauert ihn und verhätschelt ihn wie ein kleines Kind und erreicht dadurch, daß er unter Umgehung des Gesetzes zum Schaden seiner Töchter zu ihren Gunsten ein Testament macht, ja sie bearbeitet ihn, Angélique in ein Kloster zu verstoßen. Argan dagegen möchte sie an einen Arzt, den jungen Thomas Diafoirus verheiraten,

um die nötige medizinische Hilfe stets in der Familie zu haben. Der Bewerber wird von seinem Vater in das Haus eingeführt, von Toinette mit Spott, von der Braut mit offenem Widerwillen empfangen, da sie Cléante liebt, der es versteht, sich als Gesangslehrer verkleidet einzuschleichen und unter dieser Maske dem jungen Mädchen im Beisein des Vaters die schönste Liebeserklärung zu machen. Doch Argan durchschaut die Komödie, und der Liebhaber muß das Feld räumen. Von ihrer Stiefmutter, die die Entfremdung zwischen Vater und Tochter zu erweitern sucht, in zweideutiger Weise unterstützt, widersetzt sich Angélique der aufgedrungenen Verbindung mit Thomas. Toinette und Béralde unterstützen sie dabei, besonders der letztere, der mit seinem Bruder eine lange Aussprache über die Ärzte und ihre Kunst hat. Er bestimmt ihn sogar, ein Lavement, das der Apotheker Fleurant ihm verabreichen will, zu verweigern. Doktor Purgon erscheint und ist wütend über die Mißachtung seines Medikamentes, er lehnt es ab, den Patienten ferner zu behandeln und ruft alle Krankheiten der Welt auf ihn herab. Toinette benutzt die Verzweiflung des erschreckten Mannes, um sich als durchreisender Arzt zu verkleiden, und erklärt in dieser Rolle alle andern Heilkünstler für Dummköpfe, verordnet gerade das Gegenteil von deren Vorschriften, ja sie meint, wenn Argan gesunden wolle, täte er am besten, sich den Arm und das eine Auge amputieren zu lassen. In ihrer wirklichen Gestalt setzt sie dann die Intrige des dritten Aktes in Szene. Der eingebildete Kranke muß sich tot stellen. Béline freut sich in schamloser Weise, daß sie den lästigen Mann los ist, während Angélique und der sie begleitende Cléante ihn aufrichtig beklagen. Argan ist gerührt und würde seine Zustimmung zu der Ehe der beiden geben, aber er muß doch einen Arzt in der Familie haben. Der Liebhaber erklärt sich bereit, aus Liebe Medizin zu studieren, doch Béralde weiß einen besseren Ausweg und schlägt seinem Bruder vor, sich selber zum Doktor promovieren zu lassen. Mit dem Hut und dem Talar kämen ja die Kenntnisse von selber. Eine „befreundete" Fakultät stellt sich

ein und nimmt den neuen Kandidaten unter Musik und Tanz sofort als Mitglied in ihre gelehrte Körperschaft auf.

So lebendig und bühnenwirksam die einzelnen Szenen sind, von denen Goethe besonders die zwischen Argan und der kleinen Louison (II, 8) bewunderte, so ist die Führung des Ganzen doch wenig dramatisch und zersplittert in lauter kleine Episoden. Es handelt sich eben um keine geschlossene Komödie, sondern um ein Hofballett. Die Doktoren Purgon, Diafoirus, Vater und Sohn, sowie der Apotheker Fleurant treten einmal auf, und nachdem der Dichter sie ausgiebig geschildert hat, läßt er sie fallen. Es sind episodenhafte Gestalten, die wohl für die Schilderung der Hauptperson, nicht aber für die Handlung Bedeutung besitzen. Auch die Gesangstunde, die der verkleidete Cléante Angélique erteilt, bringt keinen Fortschritt, ebensowenig das Intermezzo Toinettes als Arzt. Die eigentliche Intrige, die auf die Entlarvung der bösen Stiefmutter Béline abzielt, setzt erst in der zweiten Hälfte des letzten Aktes ein und ist, da es nun schnell zum Ende gehen muß, in etwas derber, holzschnittmäßiger Art durchgeführt. An den Schluß eines jeden Aufzuges reiht sich eine Balletteinlage, an den ersten eine allerliebste kleine Posse von dem verliebten Polichinelle, die Molière in Anlehnung an Giordano Brunos „Candelajo" entwarf, an den zweiten ein Tanz von Mauren und Zigeunern, an den dritten endlich die Doktorpromotion. Während die ersten beiden bedeutungslos, außerhalb des Rahmens der Handlung stehende Zutaten sind, bildet die letztere den organischen Abschluß des Stückes. Sie entspringt einem der glücklichsten und übermütigsten Einfälle des Dichters und ist an satirischer Kraft und Humor weit bedeutender als die Türkenzermonie im „Bürgerlichen Edelmann". Molière vermeidet auch den dort begangenen Mißgriff und führt uns nach dem tollen Spuk nicht wieder in die Realität des alltäglichen Lebens zurück. Damit entfallen alle Fragen nach der inneren Wahrscheinlichkeit, die sich in dem älteren Stück aufdrängten. Die Promotion selbst ist eine getreue Nachbildung der tatsächlichen Vorgänge, nur daß der Dichter einzelne Teile zusammenzog und

Ereignisse, die mehrere Tage einnahmen, in einer kurzen Szene vereinigte. Die Lobhudeleien, mit denen die Examinatoren und der Examinand sich überschütten, gehen über das in der Praxis Übliche nicht hinaus, der Kandidat hat wie in der Wirklichkeit drei Eide abzulegen und selbst die Musik fehlte bei dem feierlichen Akt nicht, wenigstens nicht in Montpellier, wie wir aus einer Beschreibung des Philosophen Locke wissen. Das Lateinisch, das die gelehrten Herren gebrauchten, mag etwas besser als das bei Molière gesprochene gewesen sein, zum Spott gab es aber noch immer ausreichende Gelegenheit. Der Dichter war gezwungen, um die Zeremonie wahrscheinlich zu gestalten, die fremde Sprache zu verwenden, auf der andern Seite mußten die Worte dem Publikum verständlich sein; da war das Maccaronilatein ein genialer und glücklicher Ausweg und, von dem praktischen Zweck abgesehen, zugleich eine Parodie der ärztlichen Unbildung. Baudissin hat versucht, diese Sprachbildung im Deutschen nachzuahmen, aber Formen wie „cum sensu et Verstando", „aut bonae aut verkehrtae" oder gar „aderlassare" sind sinnlos. Der Scherz, der auf der engen Verwandtschaft der romanischen Mutter- und Tochtersprache beruht, läßt sich nicht ins Deutsche übertragen.

Molières gelehrte Fakultät besteht aus acht Klystierspritzenträgern, sechs Apothekern, zweiundzwanzig Doktoren, zehn tanzenden und singenden Chirurgen, zu denen Argan als Kandidat sich gesellt. Der Präsident eröffnet die Versammlung, indem er den Versammelten „salus honor et argentum atque bonum appetitum" wünscht. Dann preist er die Ärzte und ihre Bedeutung:

Per totam terram videmus
Grandam vogam, ubi sumus,
et quod grandes et petiti
sunt de nobis infatuiti
Totus mundus, currens ad nostros remedios,
  Nos regardat sicut Deos
  Et nostris ordononanciis
Principes et reges soummissos videtis.

Dann legt er dem neuen Jünger die erste Frage vor, wieso das Opium Schlaf erzeuge? Weil es eine einschläfernde Kraft besitzt, lautet die weise Antwort, und der Chor jubelt:

Bene, bene respondere!
Dignus, dignus est intrare
In nostro docto corpore.

Die zweite Frage ist, welches Verfahren bei der „Hydropisia“ anzuwenden sei, und der Kandidat erwidert:

Clysterium donare,
Postea seignare
Ensuita purgare.

Auch diese Antwort erregt einen Sturm der Begeisterung, und dieselben Heilmittel gibt der Baccalaureus zur allgemeinen Befriedigung für Lungenkrankheit, Asthma, Fieber, Rückenschmerzen und Atembeschwerden, selbst in den hartnäckigsten Fällen an. Damit ist der wissenschaftliche Teil beendet und man schreitet zu der Vereidigung. Der Kandidat schwört, die Statuten der Fakultät auf das strengste zu beobachten, niemals von den Ansichten der Alten, „aut bonae aut mauvaisae“ abzuweichen und nie ein anderes Heilmittel anzuwenden als die von den gelehrten Körperschaften zugelassenen, selbst wenn

Maladus dust — il crevare
et mori de suo malo.

Darauf wird ihm das Barett aufgesetzt und der Präsident überträgt ihm die Erlaubnis

Medicandi,
Purgandi,
Seignandi,
Perçandi,
Taillandi,
Coupandi,
Et occidendi
Impune per totam terram.

Nun nimmt der neugebackene Doktor das Wort. Nur in wenigen Worten will er den großen Kollegen von „der Doktrin des Rha-

barbers und der Quassia" seinen Dank abstatten, aber er schulde ihnen mehr als seinem leibhaftigen Vater, denn

Natura et pater meus
Hominem me habent factum,
Mais vos me, ce qui est bien plus,
Avetis factum medicum.

Die Begeisterung erreicht den Gipfelpunkt. Die Apotheker und Chirurgen fangen an zu tanzen, und unter Segenswünschen für den neuen Arzt schließt die Zeremonie:

Vivat vivat, vivat, cent fois vivat
Novus Doctor, qui tam bene parlat!
Mille, mille annis et manget et bibat,
et seignet et tuat!

Der Wert der eigentlichen Komödie besteht in der meisterhaften Behandlung der Charaktere, besonders des eingebildeten Kranken selber. Der Dichter führt uns in die trübe Luft eines Siechenhauses, Ärzte und Apotheker sind an der Arbeit, von Leiden, Gebrechen und den unappetitlichsten Verrichtungen ist die Rede, aber die Komik besteht darin, daß der ganze Apparat für einen gesunden Menschen aufgeboten wird, dessen Krankheit auf einem Wahn beruht, der alles besitzt, um ein behagliches Leben zu führen, und nur durch eine Grille sich das Dasein zur Hölle macht. Nervosität würde man es heute nennen, und ein moderner Doktor Purgon würde den Patienten in eine Kaltwasserheilanstalt schicken; die damaligen Ärzte kurierten ihn mit Klystieren, und statt von einem Neurastheniker sprach man von einem eingebildeten Kranken. In seiner Marotte zeigt sich die höchste Form des Egoismus. Argan klammert sich an eine Existenz, von der er nichts als die Peinlichkeiten der Krankenstube hat. Er liebt sich selbst über alle Maßen und nur darauf ist er bedacht, dieses kümmerliche Dasein weiter zu fristen. Deshalb soll seine Tochter einen Arzt heiraten, mag sie darüber zugrunde gehen. Er ißt, trinkt und schläft gut, aber er schwebt in ständiger Angst vor dem Tode. Die Angst macht ihn zum Sklaven, zum Sklaven seiner eigenen animalischen

Bedürfnisse, seiner herzlosen Frau und der Ärzte und Apotheker. Ohne sie kann er nicht sein. In allen Dingen braucht er ihren Rat, sie müssen ihn belehren, wie oft er des Morgens auf und ab gehen darf und wie viel Körner Salz er zu seinem Ei nehmen soll. Sie sind in seinen Augen die Herren über Leben und Tod, ob sie nun studiert haben oder sich, wie die verkleidete Toinette, nur im Mantel des Arztes blähen. Die Krankheit ist Argans Beschäftigung, der Zweck seines Daseins, sein Stolz. Die Dienstmagd kann sich bei ihm als Mediziner nicht besser einführen, als daß sie seinen Fall als einen ganz besonderen hinstellt. Das schmeichelt ihm. Wer aber an seinem Leiden zweifelt, der raubt ihm den wertvollsten Teil seiner Existenz. Dann braust der sonst friedliche und gutmütige Egoist auf, daß er alles vergißt, sogar seine Krankheit. Dann schreit er mit lauter Stimme, er, der sonst nur lallen kann; dann vergißt er den Krückstock und benimmt sich wie ein Gesunder, aber diese Anfälle von Gesundheit sind für ihn gefährlicher als krankhafte Störungen für den normalen Menschen. Darin liegt die großartige Komik des Charakters. Argans Begriffe sind völlig vertauscht. Alles Gesunde ist bei ihm das Widernatürliche, alles Krankhafte und Mangelhafte das von der Natur Gegebene, das Richtige und sein Sollende. Er mißachtet die echte Liebe seiner Tochter, schätzt dagegen die falsche Zärtlichkeit seiner zweiten Frau, und in den Zerstörern des Lebens, den Ärzten, erblickt er die Retter und Helfer. Dabei ist er nicht eigentlich beschränkt, denn den feineren Betrug Cléantes durchschaut er, während er der groben Täuschung Bélinens und der Verkleidung Toinettens zum Opfer fällt. Er kann sehen, aber sobald sein Wahn in Betracht kommt, ist er blind. Der Dichter hat Argan nicht so geschildert, daß er die Doktorpromotion ernsthaft nehmen könnte, er hat sich gehütet, eine Karikatur aus ihm zu machen wie aus Monsieur Jourdain. Die beiden Teile hängen nur durch die Idee zusammen. Der eine ist eine Komödie, der zweite ein Ausflug in das Gebiet des sinnvollen Unsinnes, der als Krönung des Ganzen seine Berechtigung hätte, selbst wenn

Argan nicht mit der Person des geprüften Kandidaten identisch wäre.

Die übrigen Mitglieder der Familie bieten nichts Besonderes. Die falsche Gattin Béline ist mit einigen derben Strichen gezeichnet, Angélique bildet die liebevolle Haustochter, die treu auf ihrer Neigung besteht, dem egoistischen Vater aber ein kindliches Herz bewahrt. In ihrem Wesen macht sich wie bei Henriette und durch einen gleichen Druck verursacht ein überlegter Zug bemerkbar, der durch den Umgang mit der feindlichen Stiefmutter hervorgerufen ist. Sie weiß ihre Leidenschaft zu beherrschen und ihre Worte zu wägen in einer Weise, wie das bei einem jungen Mädchen sonst nicht der Fall ist. Ihr Cléante zeigt den Typus des ausdauernden Liebhabers. Er beklagt den angeblich toten Argan, ja er ist sogar bereit, seiner Neigung das in den Augen des Dichters gewiß sehr große Opfer zu bringen und Arzt zu werden. Daß er sich in einer Verkleidung in das Haus der Geliebten schleicht, gehört zu der Tradition der Komödie. Nachdem der Liebhaber die Maske des Arztes, Malers, Apothekers und des Türken angenommen hatte, war die des Musiklehrers wenigstens bei Molière eine Neuerung, die Beaumarchais in seinem „Barbier von Sevilla" wieder aufgenommen hat. In der kleinen Louison hat der Dichter ein reizendes Kinderbild entworfen. Seine eigene Tochter stand damals im achten Lebensjahr, und wenn wir nur den Namen ändern, so haben wir in dieser Szene einen Einblick in seine eigene Häuslichkeit: der Vater mit der großen Rute in seinem Lehnstuhl und vor ihm das zitternde, kleine Mädchen. Es handelt sich um ein frühreifes Schauspielerkind mit einer seinem Alter vorauseilenden Phantasie; bei einem solchen wirkt auch der Zug, daß es sich tot stellt, um den angedrohten Schlägen zu entgehen, weniger befremdlich. Louison nimmt damit die von Toinette inszenierte List aus dem dritten Akte vorweg. Die Dienstmagd ist wieder eines von den prächtigen Naturkindern, die Molière liebt und deren gesunden Menschenverstand er so gerne benutzt, um den falschen Schein und die überhebende Gelehrsamkeit zu verspotten. Wie Sganarelle im

„Arzt wider Willen“ braucht auch Toinette nur den Mantel und den Hut, um ebenso wirksame Wunderkuren vorzunehmen als die studierten Ärzte. Das bißchen Grimasse hat sie ihnen längst abgesehen. Neben ihr erscheint Béralde als der stärkste Feind der Heilkünstler. Daß er der Träger von Molières eigenen Anschauungen ist, wurde schon erwähnt, und wie allen solchen klugen Raisonneurs auf dem Theater fehlt auch ihm das innerste Leben. Seine Aufgabe ist erfüllt, wenn er sich ausgesprochen hat, in die Handlung greift er nur an einer Stelle ein, als er Argan zu der größten Tat seines Lebens bestimmt, das Klystier des Herrn Fleurant auszuschlagen. Er trägt durchaus den Charakter einer „utilité“ und liefert dem Dichter stets eine bequeme Handhabe, die einzelnen episodenhaften Szenen des Stückes zwar nicht organisch, aber durch einige passende Worte zu verbinden.

Die drei Ärzte sind schon dadurch komisch, daß sie ihre Bemühungen mit der größten Wichtigkeit an einen gesunden Menschen verschwenden. Im einzelnen sind sie fein unterschieden. Doktor Purgon ist der blindwütige Fanatiker, überzeugt von der Zauberkraft seiner Heilmittel. Er fühlt sich im Besitz von mehr als menschlichen Fähigkeiten, und ein Lavement, das er eigenhändig bereitet, ist eine köstliche Gabe. Argans Weigerung, es zu nehmen, beleidigt die gesamte medizinische Wissenschaft, nicht nur die Person des Arztes, der darin ein „frevelhaftes Attentat“ erblickt. Der Himmel selbst muß die Rache der Heilkunst übernehmen, und Purgon zweifelt nicht, daß der Fluch, den er auf das Haupt seines Patienten herniederruft, in Erfüllung gehen wird, daß jener schrittweise der Bradypepsie, Dyspepsie, Aspepsie, Lieterie, Dysenterie, Hydropsie und zum Schluß der Agonie verfallen werde. Und das alles um ein Klystier! Sein Kollege, der alte Diafoirus, ist aus anderem Holze, mehr Weltmann, gewandter und weniger überzeugungsfest. Seine Diagnose lautet auf Erkrankung der Milz, der Hausarzt hat aber ein Leberleiden festgestellt. Gleichviel! Leber und Milz stehen ja im engsten Zusammenhang, und ein gelehrtes Fremdwort bezeichnet das eine

wie das andere Gebrechen. Der Kollege hat dem Patienten gekochtes Fleisch verschrieben, er selber ist für gebratenes. Auch das macht keinen Unterschied. Diafoirus ist als konziliánter Mann mit allem einverstanden, selbst wenn es das gerade Gegenteil von seinen Absichten sein sollte. Die Hauptsache bleibt, daß der Patient gut zahlt. Ist er darum ein Schwindler? In bewußter Weise wohl kaum. Der Korpsgeist beherrscht ihn und er beobachtet gewissenhaft die Formen, wie es die Pflicht dem Arzte vorschreibt. Außerdem betreibt er die Praxis schon lange, und dadurch ist sein Glaube an die Unfehlbarkeit der Heilmittel erschüttert. Darum verarbeitet er auch lieber das gewöhnliche Publikum als die Hofleute, denn die Großen haben die fixe Idee, daß „sie schlechterdings von den Ärzten kuriert sein wollen". Sein Sohn Thomas wäre nicht so leicht zu Konzessionen geneigt wie der Vater. Er besteht auf seinem Wort, mögen die Welt und der Patient auch darüber zugrunde gehen, er streitet „auf Tod und Leben wider die gegnerischen Propositionen". Manche Züge der Gestalt erinnern an den beschränkten Pedanten der Commedia dell' arte. Daß er die Familie seiner Braut und diese selbst mit auswendig gelernten Redensarten begrüßt, in seiner Dummheit Mutter und Tochter verwechselt, der Geliebten als erstes Angebinde seine Doktorarbeit überreicht und sie zu einer Obduktion führen will, sind Einzelheiten, die ganz aus dem Wesen der übermütigen, spottsüchtigen Italiener hervorgegangen sind. Thomas besitzt keinen lebhaften Geist, es hat lange gedauert, ehe er sich die wissenschaftlichen Formen aneignete, aber jetzt sie sind ihm auch in Fleisch und Blut übergegangen. Sein ganzes Denken geht darin auf, er ist Formelmensch durch und durch. „Nego, concedo, distinguo!" In den Bahnen der Scholastik bewegt sich selbst seine Unterhaltung mit der Geliebten, die dafür freilich wenig Verständnis besitzt. Als guter Sohn tritt Thomas ganz in die Fußtapfen des alten Diafoirus. Wenn jemand medizinische Neuerungen haßt, so ist es der Vater, und wenn jemand diesen Haß noch übertrifft, so ist es sein Sprößling. Nicht das mindeste will er

„von den modernen Experimenten, die den Umlauf des Blutes und andere Schwindeleien von gleichem Schlage beweisen sollen", wissen. Thomas ist von dem Scheitel bis zur Sohle Arzt nach der alten Schablone, er hat das Zeug, mit den Jahren ein tüchtiger Doktor Purgon zu werden. Zu den drei studierten Herren gesellt sich als treuer Vollzieher ihrer Befehle der Apotheker Fleurant, der seine Waffe mit der Begeisterung eines Fanatikers schwingt. „Man sieht, daß Ihr nicht in der Gewohnheit seid, Gesichter vor Euch zu haben!" erwidert Béralde mit einem derben Scherz auf seine Drohungen, als Argan das Klystier nicht nehmen will. Eine solche Auflehnung ist dem Mann der Spritze noch niemals passiert, und noch dazu bei einem so getreuen Kunden, dessen Monatsrechnung sich auf dreiundsechzig Livres vier Sous und sechs Deniers beläuft!

Neben der Medizin bekommt auch die Jurisprudenz in dem Stücke einen Seitenhieb, deren Formalismus und Gesetzesverdrehungen in der Gestalt des Notars Bonnefoy gegeißelt werden. Es ist auffallend, daß sich Molières Interesse in den letzten Jahren immer mehr den verrotteten Zuständen der Rechtspflege zuwendete, in „Pourceaugnac", „Scapins Schelmenstreichen" und jetzt wieder im „Eingebildeten Kranken". Das neue Thema hing wohl mit dem Rechtsstreit zusammen, den er selbst damals gegen seinen Verleger führte, und vielleicht hätte sich bei längerer Lebensdauer des Dichters aus dem leichten Geplänkel ein ernsthafter Kampf gegen die Juristen wie gegen die Ärzte entwickelt. An Material fehlte es nicht, wie sich aus Racines „Plaideurs" und den Romanen von Sorel und Furetière ergibt.

Auch die Handlung des „Eingebildeten Kranken" beruht beinahe ausschließlich auf eigener Erfindung des Verfassers. Die Quelle des einen Ballettintermezzo ist schon angegeben. Die Gestalt der Béline mag in dem Einakter „le Mari malade" vorgebildet sein, doch handelt es sich dort um die junge Frau eines wirklich kranken Mannes, die dessen Tod herbeiwünscht. Die Idee, daß der Liebhaber in Gegenwart des Rivalen und des Vaters unter

einem durchsichtigen Schleier seiner Angebeteten seine eigene Neigung berichtet, mag Thomas Corneilles Komödie „Don Bertran de Cigarral“ entnommen sein, aber in allen diesen Fällen, auch bei einer Entlehnung aus Ariosts „Suppositi“ handelt es sich um Anregungen, keine Nachahmungen.

Die erste Aufführung des Stückes erfolgte am 10. Februar 1673. Der Dichter selbst erlebte nur noch drei Wiederholungen, die gleich der Première glänzende Einnahmen abwarfen und auch nach seinem Tod hielt sich das Werk mit dauerndem Erfolg auf dem Spielplan. Molière selbst gab den Argan, Armande und la Grange, die beide über gute Singstimmen verfügten, das Liebespaar, und mit ziemlicher Sicherheit läßt sich sagen, daß das Ehepaar Beauval den Thomas Diafoirus und die Toinette darstellten, während eines ihrer zahlreicher Kinder wohl die Rolle der Louison übernehmen mußte. Ein Zeuge der ersten Aufführung ist noch vorhanden, der Lehnstuhl, in dem der Dichter als eingebildeter Kranker saß. Nachdem er vielen Generationen von Darstellern gedient hat, wird er heute als heiliges Vermächtnis in der Comédie-Française aufbewahrt, während auf der Bühne eine getreue Nachbildung im Gebrauch ist. Eine Aufführung des „Malade Imaginaire“ gestaltet sich im „Hause Molières“ zu einer Huldigung des größten französischen Dichters, der dieses Werk seiner Nation als ein Vermächtnis vor dem Tode übergeben hat, als letzten, aber nicht schlechtesten Streich, den er im rastlosen Kampfe gegen Unnatur, Heuchelei und Afterwissenschaft geführt hat.

Fünfzehntes Kapitel

Tod und Begräbnis

Am Morgen des 18. Februar 1673 saß der Reimchronist Robinet am Schreibtisch und war bemüht, die Ereignisse der letzten Woche in zierliche Verse zu bringen, da wurde er in der Arbeit unterbrochen:

> Und ein Besucher tritt herein.
> Was mag die läst'ge Störung sein?
> Mein Gott, ich sehe ein Gesicht,
> das bleich von schwerem Unheil spricht.
> Mein Herr, was gibt es? Schnell erklärt,
> was Eure Miene so verstört?
> — Macht Euch gefaßt auf gleiches Los.
> — Wie? Meine Spannung ist schon groß,
> so sprecht! — Molière ... — O zögert nicht,
> Molière ... — schied von des Tages Licht.
> Nach der Komödie gestern nacht
> ereilte ihn des Todes Macht.
> — Ist's möglich? Klio fahre hin,
> zum Dichten fehlt mir heut der Sinn.
> Die Feder fällt aus meiner Hand,
> die von dem Schmerze übermannt.

Der poetische Wert dieser Reimereien ist gering, aber sie interessieren, weil sie unter dem unmittelbaren Eindruck der schrecklichen Nachricht niedergeschrieben sind. Am Abend vorher, während der vierten Vorstellung des „Eingebildeten Kranken“ war die Katastrophe eingetreten. La Grange berichtet, die Gesundheit Molières sei im allgemeinen vortrefflich gewesen und nur in den letzten Jahren habe ein Brustübel ihn gequält. Der Ausbruch seines Leidens trat offenbar 1665 ein, wo er zum ersten Male von schwerer Krankheit heimgesucht wurde, die sich im Jahre darauf wiederholte

und die im „Geizigen" und in „Pourceaugnac" geschilderten Folgen zurückließ. Als die Proben des „Eingebildeten Kranken" begannen, war der Dichter schon sehr elend, trotzdem scheint das Ende überraschend schnell gekommen zu sein. Grimarest schildert die traurigen Vorgänge in einer ernsten und schlichten Weise, die wohltuend von seiner sonstigen Geschwätzigkeit absticht. Da sein Bericht sich auf einen Augenzeugen, Baron, stützt, verdient er, mit einigen Kürzungen wiedergegeben zu werden: „Seine Frau und Baron beschworen Molière mit Tränen in den Augen, an dem Tage nicht zu spielen, sondern sich zu seiner Erholung Ruhe zu gönnen. Doch er antwortete: ‚Wie kann ich das? Fünfzig Arbeiter, die nichts als ihren Tagelohn besitzen, sind zur Stelle; was sollen sie tun, wenn ich nicht spiele? Ich würde mir einen Vorwurf daraus machen, sie um ihr Brot zu bringen, solange ich es ihnen noch bieten kann.' Jedoch ließ er die Schauspieler kommen und erklärte ihnen, daß er infolge seines Unwohlseins nicht spielen werde, falls sie nicht Schlag vier Uhr bereit seien. ‚Sonst ist es mir unmöglich,' sagte er, ‚und ihr könnt das Geld zurückgeben.' Pünktlich um die vierte Stunde waren die Lichter angezündet und der Vorhang aufgezogen. Molière spielte unter großen Schwierigkeiten, und der Hälfte des Publikums entging es nicht, daß er während der Zeremonie des ‚Eingebildeten Kranken', als er gerade das Wort Juro aussprach, von einem Krampfanfall gepackt wurde. Als er den Eindruck wahrnahm, machte er eine Anstrengung, und unter einem erzwungenen Lachen verbarg er den Unfall. Nach der Vorstellung sprach er mit Baron, der sein schlechtes Aussehen und seine eiskalten Hände bemerkte. Der Schauspieler ließ eine Chaise kommen und begleitete den Dichter in seine Wohnung in der Rue Richelieu. Als er im Schlafzimmer war, wollte Baron ihm eine Bouillon einflößen, die die Frau des Dichters immer vorrätig hielt. Doch Molière lehnte sie ab: ‚Die Getränke meiner Frau sind Gift für mich. Ihr kennt die Bestandteile, die sie hineintut. Gebt mir lieber etwas Parmesankäse.' Die Dienstmagd brachte ihn, und nachdem er ihn mit einem Stückchen Brot gegessen hatte,

ließ er sich zu Bett bringen. Gleich darauf schickte er nach seiner Frau, um sich von ihr ein mit einem Kraut gefülltes Kopfkissen zu erbitten, das sie ihm als Schlafmittel versprochen hatte. ‚Alles, was nicht innerlich wirken soll,‘ sagte er, ‚lasse ich mir gern gefallen, aber vor Arzneien, die man einnimmt, fürchte ich mich. Sie fehlten mir gerade noch, um mir den letzten Rest des Lebens zu rauben.‘ Wenige Augenblicke darauf hatte er einen furchtbaren Hustenanfall, auf den ein Bluterguß erfolgte. Baron schrie vor Entsetzen auf, doch Molière beruhigte ihn: ‚Ängstigt Euch nicht, Ihr habt mich schon in einem schlimmeren Zustand gesehen. Doch ruft meine Frau.‘ Er blieb allein unter der Obhut von zwei frommen Schwestern, die zu den Fasten nach Paris gekommen waren, um Almosen zu sammeln, und wie üblich in dem Hause des Dichters Aufnahme gefunden hatten. Im letzten Augenblicke seines Lebens gewährten sie ihm den Beistand, den man von ihrer Frömmigkeit und Nächstenliebe erwarten durfte. Der Sterbende erwies sich als guter Christ, ergeben in den Willen des Herrn. Endlich hauchte er den Geist in den Armen der barmherzigen Schwestern aus; in dem Blut, das überreichlich aus dem Munde quoll, war er erstickt. Als Baron und Armande kamen, fanden sie ihn bereits tot.“

Im Alter von einundfünfzig Jahren starb Frankreichs größter Dichter wie ein Held auf dem Schlachtfeld. Die Trauer unter den Freunden war groß. Mancher Nachruf erklang zu Ehren des Toten, besonders Boileau und Lafontaine gedachten seiner in tief empfundenen Worten, selbst der König geruhte sein Beileid auszusprechen. Jedoch auch die Verleumder und Neider schwiegen nicht. Die Ärzte triumphierten und die Trissotins verfolgten ihren Gegner mit unwürdigen Schmähungen bis über das Grab. Die offizielle Gazette, die den Lebenden niemals genannt hatte, nahm auch von seinem Ende keine Notiz. In ihrer nächsten Nummer beklagte sie nur das Ableben eines königlichen Rates.

Molière war ohne den Empfang der kirchlichen Sakramente dahingegangen. Der Priester, zu dem man auf sein Geheiß geschickt hatte,

war aus Nachlässigkeit oder aus bösem Willen nicht zur rechten Zeit erschienen. Er starb also unversöhnt mit der Kirche, die den Schauspielern nur dann ein christliches Begräbnis gewährte, wenn sie, wie Madelaine Béjart, vor dem Ende ihrem sündhaften Beruf entsagt hatten. Freilich machte man für die Komödianten der königlichen Truppe häufig eine Ausnahme, indem man ihnen den zwingenden Befehl des Monarchen zugute hielt, auf der anderen Seite fiel aber bei dem Dichter erschwerend ins Gewicht, daß er der Verfasser des „Tartuffe" war. Der Pfarrer von Saint-Eustache, in dessen Kirchspiel Molière wohnte, stellte sich auf den schroffsten Standpunkt und lehnte die kirchliche Beisetzung ab. Armande wandte sich mit einer Bittschrift an den Erzbischof Harlay von Paris, in der sie geltend machte, ihr Mann habe erst 1672 gebeichtet und auf dem Totenbett den Wunsch nach einem Priester ausgesprochen. Daß die Angaben richtig sind, unterliegt keinem Zweifel. Sie waren leicht nachzuprüfen, und wenn sie sich als unwahr herausstellten, konnten sie der Sache des Verstorbenen nur schaden. Außerdem betonte das Gesuch die Gegenwart der beiden frommen Schwestern im Hause des toten Dichters, jedoch wenn diese auch seine Frömmigkeit bezeugten, einen Ersatz für die nichtempfangene Beichte boten sie in keiner Weise. Der Erzbischof ordnete eine Untersuchung an. Doch die Freunde Molières scheinen kein Vertrauen zu ihrem Ergebnis gehabt zu haben, denn ehe sie abgeschlossen war, unternahm Armande einen weiteren Schritt und erwirkte in Begleitung des Pfarrers von Auteuil eine Audienz beim König, dem langjährigen Beschützer ihres Mannes. Sie verlief nicht glücklich. Die Witwe erklärte, wenn den Verstorbenen eine Schuld treffe, so sei sein Vergehen durch den Befehl des Monarchen hervorgerufen, und der gute Pfarrer, der den Dichter wegen seiner Mildtätigkeit geschätzt hatte, verdarb das übrige, indem er die Gelegenheit benutzte, sich gegen die Anschuldigung des Jansenismus zu verteidigen. Ludwig entließ beide ungnädig, jedoch nahm er sich seines Hofdichters insoweit an, daß er dem Erzbischof sagen ließ, er solle jeden Skandal vermeiden. Molière war kein obskurer

Schauspieler, sondern ein schon damals von den Besten anerkannter Schriftsteller, der persönliche Beziehungen zu Condé und anderen Aristokraten besaß. Harlay sah ein, daß sein Pfarrer zu weit gegangen war, und gestattete das christliche Begräbnis auf dem Friedhofe von Saint-Eustache, zwar, wie aus den gestellten harten Bedingungen hervorgeht, mit innerem Widerstreben. Ohne jeden Pomp, ohne jede kirchliche Feierlichkeit, bei nächtlicher Stunde und nur in Begleitung von zwei Priestern sollte die Beisetzung vor sich gehen. Am 21. Februar Abends fand sie bei Fackelbeleuchtung statt. In der Mitte des Friedhofs, am Fuße eines großen Kreuzes wurden die irdischen Reste des Dichters, dem der Kampf selbst im Tode nicht erspart blieb, bestattet. Eine große Volksmenge wohnte dem Leichenzuge bei, die nach Grimarest eine äußerst feindselige Haltung einnahm, so daß Armande, angeblich um sie zu beruhigen, eine bedeutende Summe Geldes verteilen ließ. Almosen waren bei Todesfällen üblich, und daß solche auch bei Molières Begräbnis gespendet wurden, scheint das einzige Tatsächliche an dem Bericht des Biographen zu sein, denn die Augenzeugen wissen nichts von irgend welchen Feindseligkeiten.

In der Haltung des Erzbischofes liegt eine bei der römischen Kirche ungewöhnliche Inkonsequenz, die man weder aus der Rücksicht auf den König noch aus einer persönlichen Gehässigkeit des hohen Prälaten voll erklären kann. Entweder mußte man den Dichter als Ausgestoßenen betrachten und ihm die Rechte eines Christen verweigern, oder er galt als versöhnt mit der Kirche, und dann lag kein Grund vor, seine Beisetzung so zu verklausulieren. Der Mittelweg muß eine besondere Bedeutung haben. Die Vermutung ist ausgesprochen worden, daß es sich nur um ein Scheinbegräbnis handelte, daß man Ludwigs Wunsch äußerlich genügen, dabei aber doch den Standpunkt der Kirche wahren wollte. Man nimmt an, daß der Leichnam unmittelbar nach der Bestattung aus der geweihten Erde entfernt und nach einem anderen Teil des Friedhofs, wo die Selbstmörder und ungetauften Kinder ruhten, gebracht wurde. Die Annahme erklärt, daß der Sarg nicht in

die Kirche getragen werden durfte, daß man die nächtliche Stunde wählte, damit der Betrug unmittelbar nach dem Weggang der Leidtragenden auf dem menschenleeren Friedhof vorgenommen werden konnte. Eine Kunde dieses unwürdigen Manövers sickerte trotz aller Heimlichkeit durch, Grimarest und sein Kritiker sprechen in mysteriösen Andeutungen von den Vorgängen bei Molières Beerdigung, von denen es nicht gut sei, ausführlich zu reden, ein Sonett aus dem Jahre 1674 erklärt, der Dichter habe durch seinen Tod die Rechte der Taufe eingebüßt und sei den Totgeborenen gleich geworden, und ein alter Kaplan der Friedhofskapelle gab an, allerdings erst 1732, die Gebeine des großen Komikers ruhten nicht in der Mitte der Begräbnisstätte, wie seine Witwe geglaubt habe und la Grange erzählt, sondern hart an der Mauer. Als man während der Revolution 1792 die Gebeine Molières ausgrub, suchte man nicht an der Stelle des schriftlichen Berichts, sondern offenbar auf Grund einer mündlichen Tradition an der Seite des Friedhofes. Man trug sich damals mit der Absicht, dem Dichter und seinem Freunde Lafontaine, den man am selben Orte beerdigt wähnte, ein würdiges Grabmal zu errichten. Doch die politischen Ereignisse überstürzten sich und verhinderten den Akt der Pietät. Man entnahm die Überreste der beiden Männer, oder was man dafür hielt, der Erde, packte sie in eine Kiste und vergaß sie. Nach langen Wanderungen, bei denen sogar einige Knochen gestohlen wurden, fanden die Gebeine beider eine dauernde Ruhestätte auf dem Père-Lachaise, wo Molières Grab durch eine einfache lateinische Inschrift bezeichnet wird.

Die irdische Hinterlassenschaft des Dichters fiel seiner Witwe, mit der er in Gütergemeinschaft gelebt hatte, und seiner einzigen siebenjährigen Tochter Esprit-Madeleine zu. Das Vermögen war nicht so groß, wie man nach den bedeutenden Einnahmen des Verstorbenen hätte erwarten dürfen. Ein kostbares Mobiliar im Werte von fünfzehntausend Livres war vorhanden, aber diese prächtige Einrichtung stand in keinem Verhältnis zu dem sonstigen Nachlaß, der sich nach Abzug der Schulden nur auf etwa zweiundzwanzigtausend

Livres stellte. Immerhin gewährte die Summe bei dem damaligen Geldwert den Hinterbliebenen ein gesichertes Auskommen. Molière liebte den Luxus, und das war wohl der einzige Punkt, in dem er mit Armande übereinstimmte, wenn sie auch sonst das Geld mehr als ihr Gatte zusammenhielt, der Freunden und Bekannten mit vollen Händen borgte und in der Not half. Auch der doppelte Haushalt in Paris und Auteuil kostete viel, und ein großer Teil der Einnahmen ging auf die teueren Theaterkostüme darauf.

Ein besonderes Interesse erregen die in der Erbmasse befindlichen Bilder und Bücher. Jedoch scheint der Dichter seine Gemälde nicht nach eigenem Geschmack gewählt zu haben, sondern vielfach übernahm er offenbar zurückgebliebene Bestände des väterlichen Geschäftes. Sechs Porträts der alten Herzöge und Herzoginnen von Burgund riechen nach Trödelware und konnten unmöglich eine persönliche Bedeutung für Molière besitzen. Auch zu dem Bilde der Königin Anna von Österreich, der Führerin der frömmelnden Partei und der schärfsten Gegnerin des „Tartuffe", sah er gewiß nicht mit persönlicher Verehrung auf. Die Bibliothek dagegen trägt einen eigenartigeren Anstrich. Sie bezeugt die lebhafte Neigung des großen Komikers für antike Geschichte und Literatur, die, wie wir schon gesehen haben, durch die besten Historiker und lateinischen Dichter vertreten sind. Merkwürdigerweise fehlt Plautus unter den Büchern, das Exemplar des Dichters war vermutlich zum Handgebrauch in das Theater verschleppt worden. Von modernen Dramatikern ist in dem Verzeichnis nur Corneille namentlich aufgeführt, während zweihundertundvierzig Bände spanischer, italienischer und französischer Komödien ohne nähere Bezeichnung in Bausch und Bogen genannt sind, eine Sorglosigkeit, die die Quellenforschung ungemein zu beklagen hat. Im ganzen ist die Bücherei für die damaligen Verhältnisse nicht unbedeutend.

Armande hatte sich während der traurigen Ereignisse unmittelbar nach dem Tode des Dichters trefflich benommen. „Einem Mann verweigert man das Begräbnis, dem man Altäre errichten sollte!" rief sie angeblich aus, und um jede üble Nachrede zu ver-

meiden, nahm sie als Witwe sofort ihren Schwager und dessen Frau zu sich. Leider hielt sie in der Folge das Gedächtnis des Verstorbenen nicht ebenso hoch. Schon daß sie wenige Jahre nach dem Ableben ihres Mannes den noch ungedruckten „Don Juan" an Thomas Corneille verschacherte, ist kein Zeichen von Pietät. Zwei schmutzige Prozesse, in die sie zwar durch kein unmittelbares Verschulden verstrickt wurde, trugen nichts zur Hebung ihres Rufes bei. Selbst wenn die groben Anklagen der „Fameuse Comédienne" teils als unwahr, teils als übertrieben zu betrachten sind, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß sie einen unwürdigen Lebenswandel führte, und wenn sie am 31. Mai 1677 sich zum zweiten Male mit dem Schauspieler und Theaterkollegen Guérin d'Estriche verheiratete, so war die Ehe wohl eine durch die Umstände gebotene Notwendigkeit. Zu dem unbedeutenden Komödianten, dem sie einen Sohn Nicolas gebar, scheint die kokette Frau besser gepaßt zu haben als zu dem großen Dichter. Ein spöttischer Vers sagt von ihr:

> Anmut und Lächeln schmücken ihr Gesicht,
> ihr Reiz ist ihres regen Sinns Gewähr:
> Geist war ihr erster Mann, sie liebt' ihn nicht;
> der zweite Fleisch, und jenen liebt sie mehr.

Guérin hielt offenbar auf Ordnung im Hause, und über das Leben des Ehepaares wird nichts Nachteiliges berichtet. Bis 1694 blieb Armande der Bühne treu und sechs Jahre später, am 30. November 1700, verschied sie. Zuerst allein, später im Verein mit ihrem zweiten Mann führte sie die Vormundschaft über Molières Tochter, Esprit-Madeleine. Schon bei Lebzeiten des Vaters scheint sie für die Bühne bestimmt gewesen zu sein, wenigstens findet sich in seinem Nachlaß ein Kindertheaterkostüm, von dem anzunehmen ist, daß es von seiner eigenen Tochter benützt wurde. Aber Madeleine setzte den Beruf nicht fort. Die Mutter scheint für das Mädchen, zumal nach der Geburt eines Sohnes aus der zweiten Ehe, wenig Liebe gehegt zu haben, sie schmälerte ihr sogar das väterliche Erbteil, so daß die Erwachsene nach erlangter Groß-

jährigkeit energische Maßregeln ergreifen mußte, um sich ihr Eigentum zu erhalten. Sie verließ sogar das Haus ihres Stiefvaters und lebte lange als Pensionärin in einem Kloster, bis sie 1705, also in dem reifen Alter von ungefähr vierzig Jahren, sich mit einem Edelmann Claude-Rahel de Montalant, einem sechzigjährigen Witwer mit vier Kindern, vermählte. Das Ehepaar nahm seinen Wohnsitz in Argenteuil und dort starb Molières Tochter 1723 ohne Nachkommenschaft. Mit ihr erlosch die Familie des Dichters.

Für das Theater bedeutete der Tod des großen Komikers einen furchtbaren Schlag. Als Verfasser, Direktor und Darsteller war er die wichtigste, ja einzige Stütze des Palais-Royal. Die Verwirrung war zunächst grenzenlos. Allgemein nahm man an, daß das Unternehmen den Verlust seines Leiters nicht überleben werde, und der König hegte schon die Absicht, die Truppe mit der des Hotel de Bourgogne zu vereinen. In diesem Augenblick wäre eine solche Verschmelzung der Vernichtung von Molières Lebenswerk gleichgekommen, es ist wohl Armandes Energie zu danken, daß die Selbständigkeit der Gesellschaft gewahrt blieb. Am 24. Februar, also nach achttägiger Unterbrechung, begannen die Vorstellungen aufs neue und zwar mit dem „Misanthropen", in dem Baron die Hauptrolle spielte. Dann folgte eine Aufführung der „Lästigen", verbunden mit der „Gräfin d'Escarbagnas". Am 3. März endlich nahm man trotz der trüben Erinnerungen den „Eingebildeten Kranken" wieder auf, der mit gutem Erfolg die Zeit bis Ostern, bis zum Schluß der Theatersaison, ausfüllte. La Thorillière gab die Rolle des verstorbenen Dichters. Da das Stück jedoch einen großen Apparat erforderte, fiel der Gewinn nur spärlich aus und die Jahreseinnahmen der Sozietäre sanken auf zweitausendfünfhundert Livres, etwa zwei Drittel des gewohnten Ertrages. Baron, der am meisten Grund gehabt hätte, die Hinterlassenschaft seines Wohltäters zu verteidigen, la Thorillière und das Ehepaar Beauval verließen das schwankende Schiff und traten zum Hotel de Bourgogne über. Um das Maß des Unglücks voll zu machen, entzog der König der Truppe den Saal des Palais-Royal. Lulli brauchte

ihn für die Oper, und was der Florentiner wollte, mußte geschehen. Die unentgeltliche Überlassung des Theatersaales beruhte auf einer persönlichen Begünstigung Molières; nach seinem Tode mußten die Schauspieler mit der Möglichkeit rechnen, daß sie aufhörte und daß ihre Gesellschaft nicht besser als die anderen Bühnen gestellt wurde, die sich auch auf eigene Kosten ein Heim beschaffen mußten. Einen Vorwurf kann man Ludwig nur daraus machen, daß er die schwierige Lage der einst von ihm bevorzugten Komödianten nicht berücksichtigte. Armande und la Grange, die sich in die Leitung teilten, boten auch diesem Schlage Trotz. Sie erwarben im Hotel Guénégaud eine neue Unterkunft für die Truppe und gewannen in Rosimont vom Marais einen Komiker, der Molière ersetzen konnte. Sie erreichten es auch, daß sie den Titel „Schauspieler des Königs" behalten durften und ein besonderes Privileg auf den „Eingebildeten Kranken" erhielten, ein Zeichen, daß Ludwig noch mit Wohlwollen sich der Erben seines Leibdichters erinnerte. Das nicht mehr lebensfähige Theater des Marais wurde damals unterdrückt, so daß sich die Konkurrenz nur noch auf das Hotel de Bourgogne beschränkte. Die Krisis wurde dank der unverwüstlichen Zugkraft der Molièreschen Stücke überwunden. Die Truppe nahm sogar einen neuen Aufschwung. Die berühmte Schauspielerin Champsmeslé trat ihr 1679 bei, die unvergleichliche Darstellerin der Racineschen Frauengestalten, so daß das Hotel Guénégaud auch auf tragischem Gebiet die erste Stellung einnahm. Zugleich gewann es in Thomas Corneilles Komödie „la Dévineresse", die die Abenteuer der Schwindlerin Voisin behandelte, ein Zugstück, das jeden Mitbewerb aus dem Felde schlug. Die Sozietäre verdienten in den Jahren 1679 und 1680 den nie wieder erreichten Betrag von sechs- und siebentausend Livres. Der alte Kampf zwischen Molières Truppe und dem Hotel de Bourgogne war damit endgültig zugunsten der ersteren entschieden, und als im Jahre 1680 der König seine langgehegte Absicht ausführte und die beiden Theater zu einem vereinigte, waren es die „grands comédiens", die ihre Selbständigkeit einbüßten. Seitdem gibt es nur noch eine Bühne, die Comédie-

Française, die ihren Ursprung mit Stolz auf Molière zurückführt und die Tradition des großen Dichters bis auf den heutigen Tag aufrecht erhält. Noch einmal kamen trübe Zeiten für die Truppe. Sie mußte 1687 aus dem Hotel Guénégaud weichen und unter dem Einfluß der kirchlichen Reaktion vermochte sie nur mit den größten Schwierigkeiten eine neue Heimstätte zu finden. Wo sie sich hinwandten, empörten sich die Pfarrer, Mönche und Gelehrten gegen die Nachbarschaft des sündhaften Institutes. Der alternde König nahm nur noch ein geringes Interesse an der einst begünstigten Kunst, der Dauphin war ein abgesagter Feind der Schauspiele, und von den Kanzeln wetterten Bossuet und Bourdaloue gegen die dramatischen Aufführungen. In dem Paris, das um die Mitte des Jahrhunderts, abgesehen von den Jahrmärkten, fünf bis sechs Bühnen in Nahrung setzte, fristete vierzig Jahre später eine einzige kümmerlich ihr Dasein. Erst unter der Regierung Ludwigs XV gestaltete sich die Lage des Theaters wieder freundlicher.

Schluß

Die Bibliographie der Molièreschen Werke bis zum Jahre 1893, sowohl der französischen Erscheinungen wie der Übersetzungen, ist im elften Band der Ausgabe von Despois-Mesnard vollständig zusammengestellt, es wäre zwecklos, sie auch nur auszugweise zu wiederholen; uns kommt es bloß darauf an, einen Überblick über die Verbreitung der Komödien des Dichters zu geben. Den größten Teil seiner Dramen hat er selber bei Lebzeiten drucken lassen, meistens kurz nach der Aufführung. Diese Originalausgaben bilden die Grundlagen der Textkritik, und die Abweichungen der späteren Editionen sind selten Verbesserungen, häufig Änderungen und Entstellungen, die sich in der Bühnentradition entwickelten. Der Dichter plante eine Gesamtausgabe, für die er sich 1671 ein königliches Privileg auf neun Jahre verschaffte, doch der Tod kam dazwischen, und die unmittelbar nach seinem Ableben bei Barbin publizierte Gesamtausgabe entspricht seiner Absicht nicht, sondern enthält nur eine Zusammenstellung der älteren Einzeldrucke, die mit allen Fehlern und Flüchtigkeiten wiederholt wurden. Einen größeren Wert besitzt nach Mahrenholtz die siebenbändige Ausgabe, die 1674—75 bei Thierry herauskam. Es scheint, als ob der Herausgeber in der Lage war, einige nachgelassene Bemerkungen und Verbesserungen des Verfassers zu benutzen. Die Ausgabe umfaßt neben zweiundzwanzig Stücken des Dichters Brécourts Huldigung der „Schatten Molières". Nachdem Daniel Elzevier in Amsterdam 1675 einen Nachdruck veröffentlicht hatte, fühlten la Grange und Vinot das Bedürfnis, das Erbe des Meisters in der Gesamtheit und, wie sie glaubten, in der einzig berechtigten Form dem Publikum zu übergeben. Da ihnen die Manuskripte des Verstorbenen zur Verfügung standen, waren sie in der Lage,

sechs noch ungedruckte Stücke, darunter das „Impromptu von Versailles", den „Don Juan", allerdings in verstümmelter Form, die „Comtesse d'Escarbagnas" und den „Eingebildeten Kranken", von dem es aber schon einen ausländischen Nachdruck gab, in ihre Ausgabe einzureihen. Die Herausgeber waren keine Philologen, und eine kritische Edition im modernen Sinn ist ihre Arbeit nicht. Auch sie machten offenbar der Bühnentradition weitgehende Konzessionen, jedoch muß ihr Werk neben den bei Lebzeiten des Dichters erschienenen Einzeldrucken berücksichtigt werden, wenn es gilt, den Originaltext herzustellen. Der unbedeutende, aber gut gemeinte „Schatten Molières" fehlt auch bei ihnen in dem achten und letzten Bande nicht. Den folgenden Ausgaben bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kommt ein wissenschaftlicher Wert nicht zu, sie schließen sich willkürlich irgend einem älteren Druck an, und wenn sie von ihrer Vorlage abweichen, so geschieht es nicht auf Grund einer besseren Quelle, sondern phantasievoller Konjekturen. Das Unkraut schoß immer mehr in die Halme und überwucherte das Werk Molières. Aimé-Martin brach 1844 mit dem Verfahren und eröffnete die wissenschaftliche Textkritik, die am Ende des vorigen Jahrhunderts die bedeutenden Ausgaben von Moland (1863 und 1885) und von Despois-Mesnard (1873—1900) hervorbrachte. Beide gehen mehr oder weniger konsequent auf den Wortlaut der Originalausgaben zurück und nehmen spätere Abweichungen als Varianten in die Anmerkungen auf. Wegen ihres Umfanges und ihres hohen Preises sind diese Ausgaben in neun beziehungsweise dreizehn Bänden für den Gebrauch des gewöhnlichen Lesers nicht bestimmt, er wird sich in der Regel mit einem der wohlfeileren Drucke begnügen, an denen in Frankreich kein Mangel ist. Auch in Deutschland sind einige französische Ausgaben, jedoch keine vollständigen, erschienen. Laun und Fritsche haben unter anderen verschiedene Stücke Molières ediert, die zwar in erster Linie für den Schulgebrauch bearbeitet sind, aber durch einen oft recht verwendbaren Kommentar Beachtung verdienen.

Die Übersetzung hat sich der Werke des Dichters frühzeitig bemächtigt. Schon 1698 erschien eine italienische Gesamtausgabe von Niccolò Castelli, die aber in Leipzig verlegt wurde, und 1714 brachte John Ozell einen sechsbändigen englischen Molière heraus. Die ersten deutschen Übertragungsversuche fallen bereits in das Jahr 1670, wurden also noch bei Lebzeiten des Verfassers unternommen. Es sind die „Preziösen“, „Sganarelle“, „die Liebe als Arzt“, „der Geizige“ und „George Dandin“, die für „alle Liebhaber des Theaters“ in einer Sammlung Schaubühne englischer und französischer Komödianten herausgegeben wurden. 1694 und 1695 erschienen dann zwei Übersetzungen in Nürnberg, die erstere unter dem Titel „die Comödien des Herrn von Molière“, die zweite unter der gelehrteren Bezeichnung „Histrio Gallicus, Comico-Satyricus sine exemplo oder die überaus anmutigen und lustigen Komödien des fürtrefflichen und unvergleichlichen Königlich französischen Comödianten Herrn von Molière“. Beide enthalten aber nur eine sehr mangelhafte Wiedergabe der Prosawerke, an die Versstücke wagte sich selbst der Übersetzer von 1695 nicht heran, trotz des hohen Lobes, das er seinem „sonderbaren Fleiß“ zollt. Auf dem „Parnasso poetico“ fühlt er sich nicht heimisch und überläßt diesen Teil der Arbeit „einem andern subjecto, welches den Pegasum geschickt zu satteln und aufzuzäumen weiß“. Dies andere Subjekt fand sich nicht, und als 1752 bei Christian Herold in Hamburg eine neue Verdeutschung Molières durch Fr. Samuel Bierling herauskam, wurden auch die Versstücke in Prosa übertragen. Diese Ausgabe umfaßte alle Komödien bis auf das „Impromptu von Versailles“, „Mélicerte“ und die „Pastorale comique“. Die Wiedergabe in ihrer altmodischen, biederen Fassung trifft den Ton Molières oft so glücklich, daß Lindau noch 1883 bei der Herausgabe der gesammelten Werke des Dichters auf Bierlings Arbeit zurückgreifen konnte. An Vollständigkeit übertrifft diese Hamburger Übersetzung sogar die des Grafen Baudissin, der auf die für ein größeres Publikum heute allerdings bedeutungslosen Hofkomödien verzichtete. Seine Übertragung erschien in den Jahren

1865—67 und brachte Molières Dramen zum ersten Male in einer poetischen und ästhetischen Ansprüchen genügenden Form. Baudissin vermeidet den Mißgriff Adolf Launs, eines trefflichen Philologen, aber entsetzlichen Nachdichters, der noch 1865 die Versmaße des Originals im Deutschen nachzuahmen versuchte. Der Alexandriner kann bei mehraktigen Stücken in unserer Sprache nicht verwendet werden. Kleinigkeiten, wie Goethes „Laune des Verliebten" oder Körners niedliche dramatische Scherze, lassen wir uns in dem Metrum gefallen, aber der Reim und die strenge Cäsur machen es zur Wiedergabe einer ungezwungenen Konversation unbrauchbar. Für diese hat der Deutsche — ob mit Recht oder Unrecht kann dahingestellt bleiben — den englischen Blankvers, den fünffüßigen, reimlosen Jambus, adoptiert. Baudissin schloß sich mit Glück dem Vorbilde an und übersetzte die sämtlichen Versstücke Molières, leider auch den „Amphitryon", in dieser Form. Der Reim ist im Deutschen und Französischen begrifflich verschieden. Die romanischen Sprachen reimen in der Regel nur die Endungen, die germanischen die Stammsilben. Dadurch fällt der Reim bei letzteren viel schwerer ins Ohr und wirkt trotz aller Gewandtheit des Dichters oder Übersetzers auf die Dauer ermüdend. Bei einem fünfaktigen Drama hören wir zum Schluß nur noch das Klappern der Reime, und über dem Reim geht dem feiner empfindenden Ohr der Sinn verloren. Baudissins Übersetzung, so verständig sie in diesem Punkte ist, leidet aber auch an verschiedenen Mängeln. Es gelingt ihm häufig nicht, den Ausdruck des Originals in konkreter Form wiederzugeben, er umschreibt und wird weitschweifig oder er verkennt an anderen Stellen, namentlich in der Prosa den prinzipiellen Unterschied zwischen dem französischen und deutschen Satzbau und ahmt dort sklavisch nach, wo er sich freier bewegen müßte. Trotzdem ist seine Arbeit bei der vorliegenden Biographie benutzt worden, denn durch keinen der Nachfolger ist sie erreicht, geschweige übertroffen worden, weder durch Emilie Schröder (1871), noch durch Adolf Launs zweiten Versuch (1880), noch durch Ludwig Fulda,

der in der neuesten Zeit acht Verskomödien unseres Dichters verdeutscht hat. Reimgewandtheit und ein flüssiger, vielleicht sogar zu flüssiger Ausdruck sind diesem Übersetzer nicht abzusprechen, aber für die eindringliche Kraft und männliche Energie des Originals besitzt er kein Verständnis. Ist seine Wiedergabe auch wenig glücklich, so kommt ihr doch das Verdienst zu, daß sie Molière dem deutschen Theater aufs neue zugeführt hat.

Außer in das Deutsche, Englische und Italienische ist der Dichter in alle anderen Kultursprachen eingedrungen, selbst der Türke und Araber können einzelne seiner Stücke in ihrem mütterlichen Idiom lesen. Auch in Japan beschäftigt man sich neuerdings mit einer Übertragung, aber sie ist, wie aus einer Zeitungsnotiz hervorgeht, als staatsgefährlich verboten worden. Die Auflehnung gegen die väterliche Autorität, die Molière vielfach billigt, die Selbständigkeit der Ehefrau, die er fordert, besonders aber die Verspottung der Medizin sind in einem Lande unmöglich, wo die Unterwerfung der Gattin und der Kinder unter den Willen des Familienoberhauptes als erste Pflicht gilt und die Ärzte gleich Heiligen verehrt werden. Doch auch die Vorurteile werden den Siegeszug des großen Komikers nicht hemmen, der sich heute einer internationalen Verbreitung erfreut wie kein Dichter seiner Nation.

Als Molière die Augen schloß, stand er trotz einzelner Neider und Feinde als Meister des komischen Dramas von den besten Männern seines Volkes anerkannt und bewundert da. Die Schätzung ist ihm bis in die Gegenwart treu geblieben, er beherrscht noch heute die französische Bühne, und nur um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts trat eine Unterbrechung ein, in der die Volksgunst sich seinen Werken entfremdete. Das Theater stand, wie Voltaire erzählt, leer, wenn eines seiner Stücke gegeben wurde, und selbst der „einst so beliebte Tartuffe" vermochte es nicht zu füllen. Der Herzog von Aumont verbot sogar 1746 die Aufführung Molièrescher Komödien als eine unnütze Belastung der Theaterkasse. Die Tragödie stand damals im Vordergrund des Interesses, und Racine wurde vor allem verehrt. Das Blatt hat

sich seitdem gewendet. Der Tragiker hat an aktueller Bedeutung verloren, der große Komiker gewonnen. Er galt und gilt noch heute als der erste Dramatiker seines Landes, ja bevor Shakespeare seinen Siegeszug antrat, als das größte poetische Genie der modernen Zeit. Die Romantiker mit Victor Hugo an der Spitze verwarfen die klassische Tragödie, Molière blieb von ihrer literarischen Revolution unberührt. An Versuchen, seine Stellung zu erschüttern, hat es nicht gefehlt. Die schwersten Angriffe gingen von Schlegel aus, der sich mit der natürlichen Gesundheit des großen Franzosen nicht befreunden konnte. Und Schlegel war kein beliebiger deutscher Universitätsprofessor, sondern das kritische Orakel Europas. Doch was sind seine Ausstellungen gegen die Schmähungen, die Théophile Gautier gegen seinen Landsmann vorbrachte? „Molière hatte vielleicht Talent — zum Tapezierer. Molière schreibt wie ein Schwein. Der „Misanthrop" ist ein wahres Dreckstück." So sprach der Mann, der sich gern als Frankreichs Goethe feiern ließ! Das Urteil des wahren Goethe lautet freilich anders, wie sich eben echte und aufgeblasene Größe voneinander unterscheiden. In einem Gespräch mit Eckermann bemerkt er: „Molière ist so groß, daß man immer von neuem erstaunt, wenn man ihn liest. Er ist ein Mann für sich, seine Stücke grenzen ans Tragische; sie sind apprehensiv, und niemand hat den Mut, es ihm nachzutun. Ich lese von Molière alle Jahr einige Stücke, so wie ich von Zeit zu Zeit Kupfer nach den italienischen Meistern betrachte. Denn wir kleinen Menschen sind nicht fähig, die Größe solcher Dinge in uns zu bewahren, und wir müssen von Zeit zu Zeit immer dahin zurückkehren, um solche Eindrücke in uns aufzufrischen."

Auf die französische Literatur, in erster Linie auf das Lustspiel, übt Molière noch heute den tiefsten Einfluß aus. Seine unmittelbaren Nachfolger Regnard und Dancourt stehen ganz unter dem Bann des Meisters und arbeiten mit dessen Kunstmitteln, wenn sie auch an die sittliche Größe ihres Vorbildes nicht heranreichen. Das achtzehnte Jahrhundert führte den von Molière begonnenen Kampf gegen die Unnatur im Lustspiel wie im bürger-

lichen Trauerspiel weiter. Lesage behandelt andere Probleme, Destouches ist tragischer, Mariaux kunstvoller und anmutiger, Diderot rührender, Beaumarchais zersetzender als der große Komiker des siebenzehnten Jahrhunderts, aber sie sehen die Menschen mit seinen Augen, sie schildern die Gesellschaft, wie er sie gezeigt, und benutzen die Technik, die er gebildet hat. Selbst Augier wandelt noch in den Bahnen des Meisters, nicht als sklavischer Nachahmer, aber das bürgerliche Sitten- und Charakterstück, mag es nun die Form der Komödie oder des Trauerspiels annehmen, ist im letzten Grunde eine Schöpfung Molières. Auf die englische und italienische Literatur hat er kaum weniger mächtig als auf die seiner Heimat gewirkt. Jenseits des Kanales knüpften die Dichter der Restauration, als es galt, eine neue Kunst auf den Trümmern des Puritanismus aufzubauen, nicht an Shakespeares Lustspiele, sondern an die Molières an, und nach Italien verpflanzte Goldoni die Schaffensart des blutsverwandten Romanen. Wenn sein Einfluß in Deutschland weniger empfunden wird, so liegt es nicht an dem Dichter, sondern an der mangelnden Begabung unseres Volkes für die Komödie. Wie aber Schillers heroische Tragödie in ihrem innersten Wesen stark von Racine abhängig ist, so reichen die Wurzeln unseres bürgerlichen Trauer- und Schauspieles bis zu Molière zurück.

Molière ist Franzose vom Scheitel bis zur Sohle. Manche von den weniger erfreulichen Seiten seines Wesens sind Eigenschaften seiner Nation; dafür besitzt er aber auch deren Vorzüge im reichsten Maße, den scharfen Verstand, die geistige Klarheit, den unerschrockenen Mut, die Begeisterungsfähigkeit für praktische, greifbare Ideen, das liebenswürdige Naturell, die Anmut und den Takt für das in jeder Lage Schickliche. Er ist der nationalste und doch zugleich der universalste Dichter seines Volkes. Darin liegt kein Widerspruch. Nicht der Künstler, der einem haltlosen und verschwommenen Weltbürgertum nachtrachtet, sondern der, der die Eigenart seines Landes und seiner Stammesgenossen am tiefsten ergreift, vermag der Menschheit etwas zu bieten, nur ihm kann

es gelingen, unter der Form des Zeitlichen, der jeder, selbst der größte Genius unterliegt, dauernde Werte zu schaffen. Molière ist einer von den Schöpfern der modernen Weltanschauung. Er hat den Menschen die Augen für die Verkehrtheiten der heutigen Gesellschaft und Kultur geöffnet, für den Zwiespalt, der unter der Oberfläche verborgen im letzten Ende durch das Christentum in die Welt getragen ist, durch den Dualismus zwischen Geist und Fleisch. Die Renaissance suchte den Riß zu schließen, und wenn weder sie noch die Reformation dieses Ziel erreichten, so brachten sie doch einen erheblichen Fortschritt in der Überwindung der tausendjährigen Gegensätze. Die verachtete Natur erhob sich gegen den langgetragenen Zwang, und die Menschen „fanden wieder den Mut, auf Gottes Erde zu stehen und sich in der eignen gottbegabten Natur zu fühlen". Molière ist seiner Religion nach Katholik, aber seine Kunst beruht im innersten Kern auf der Freiheit, die die kirchliche, geistige und soziale Revolution des sechzehnten Jahrhunderts eroberte. Dies Vermächtnis einer großen Zeit hat er in einer Periode des Kleinmutes und des Rückschrittes seinem Volke bewahrt. Darin besteht sein höchstes Verdienst, und nicht allein durch seine Begabung, sondern vor allem durch die Wucht seiner Persönlichkeit hat er dieses Ziel erreicht. Der Dichter und der Mensch sind nicht voneinander zu trennen. Das Erlebnis des einen wird zur Erkenntnis des andern.

Nur der Realismus erschafft Ewigkeitswerte, allerdings nicht jener, der in dem jämmerlichen Ehrgeiz aufgeht, einen Abklatsch des grauen Alltages zu liefern, sondern der, der fest in der Gegenwart wurzelt und ohne hohle Schönfärberei die Wirklichkeit zur poetischen Wahrheit erhebt. Dazu gehört nicht nur Talent, sondern vor allem Charakter. Der Dichter muß in sich selber den Maßstab für seine Zeit finden, das Subjekt muß die Ergänzung des Objekts bilden, muß sich so erweitern, daß es das Weltbild zu decken vermag. Der schaffende Genius soll nicht durch sein Temperament nur einen Ausschnitt aus dem ihn umgebenden Leben erfassen, sondern es in seiner Gesamtheit beherrschen. Und dazu

muß er ein Mann sein, dem nichts Menschliches fremd ist, der alle Höhen und Tiefen, alle Freuden und Schrecken des Daseins durchgekostet hat. Nur wer eine Welt im Herzen trägt, kann eine Welt wiedergeben.

Molières Technik ist vielfach veraltet, die Gegner, die das Opfer seines Spottes wurden, sind längst verschollen, seine Intrigen unterscheiden sich kaum von denen seiner Vorläufer, aber in der Darstellung der Menschen hat ihn keiner erreicht, geschweige übertroffen. Als er 1673 die müden Augen schloß, schrieb Bussy-Rabutin an den kunstverständigen Jesuitenpater Rapin: „Molière ist tot; ich traure um ihn. Solange wir leben, wird keiner seine Stelle einnehmen, vielleicht wird auch das kommende Jahrhundert seinesgleichen nicht sehen.“ Ein Vierteljahrtausend ist seitdem verflossen, noch immer ist der Platz leer und keine Aussicht vorhanden, daß er so bald besetzt werden wird.

Anmerkungen

Zu Seite 1: Wenn von vielen neueren Ästhetikern die Satire oder eine satirische Tendenz als besonderer Vorzug einer Komödie ausgegeben wird, so liegt diesem Lob noch immer die alte Besserungstheorie zugrunde.

Zu Seite 6: Als Vertreter des englischen Lustspieles der Renaissance kann hier nur Ben Jonson in Betracht kommen, denn er ist der Schöpfer der realistischen, auf Beobachtung der Wirklichkeit begründeten Komödie. Die vorshakespearesche Komödie ist Hofstück, seine eigenen jugendlichen Lustspiele sind Phantasiedichtungen, die realistischen „Lustigen Weiber" und „Maß für Maß" sind erst unter dem Einfluß von Jonson entstanden.

Zu Seite 9: Das Zitat stammt von Nisard, Histoire de la Littérature française, 1844—61, tome 2. Der Ausspruch Schillers findet sich in dem bekannten Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Goethe äußert sich in den Gesprächen mit Eckermann mehrfach über Molière, cf. Lindau im Moliériste V, 1883/84: Molière et les Classiques allemands, eine freilich sehr dürftige Zusammenstellung weniger Zitate, die noch dazu, was Lessing anbetrifft, falsch und ungenau sind.

Zu Seite 14: Die historischen und wirtschaftlichen Angaben stammen aus Lotheissen, Geschichte der französischen Literatur, 1877/84; Moreau de Jonnès, État économique et social de la France de 1589 à 1789, Paris 1867; Hannotaux, Études historiques sur le XVI et XVII siècle; Philipson, Zeitalter Ludwigs XIV; Livet, Précieux et Précieuses, 1895; Victor Cousin, La Société française du XVII siècle, 1856; Chéruel, Histoire de la France pendant la minorité de Louis XIV, 1878/81; ferner die Memoiren des Herzogs von Saint-Simon, ed. Chéruel, 1856; die Petites Historiettes von Tallemant des Réaux, 1854, und in Taine, Essais de Critique et d'Histoire, 1900, die Aufsätze über Fléchier, Saint-Simon und Racine. Über die geheimen Gesellschaften Raoul Allier, La Cabale des Dévots, Paris, 1902, und Yves de la Brière, Ce que fut la cabale des Dévots. Ferner sind benützt Brunetière, Etude critique sur l'histoire de la littérature française, 1888, und Légué, Médecins et Enpoisonneurs au XVII ième siècle, 1896, und verschiedene Bände der allerdings mit großer Vorsicht zu gebrauchenden Bibliothèque du Vieux Paris.

Zu Seite 32: Der Inhalt dieser Posse ist bei Moland, Molière et la Comédie italienne, 1867, angegeben. Sie trägt den Titel „Arlequin empereur dans la lune" und wurde von den Italienern gespielt.

Zu Seite 43: Die Kompanie des Sakraments wird von Molière nicht genannt, dagegen in den verschiedenen Verteidigungsschriften des „Tartuffe“ die Cabale des Dévots. Daß beide identisch sind, geht aus dem oben zitierten Buch von Allier hervor. Darüber auch ein Vortrag von Mangold in der Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, der in dem Archiv 1909 auszugsweise zum Abdruck gelangen wird.

Zu Seite 48: Die Rechnungsmünze des siebenzehnten Jahrhunderts war der Livre tournois, der sich in seinem Wert nur um einen Bruchteil von dem heutigen Franken unterschied, so daß der Leser überall diese ihm geläufigere Währung dafür einsetzen kann. Der Geldwert zu Molières Zeit wird im allgemeinen auf das Vier- bis Fünffache des heutigen angegeben. Die Bestimmung besitzt zweifelhaften Wert und beruht im wesentlichen auf einem Vergleich des Tagelohnes von einst und jetzt, der damals 10 sols = 50 Centimes für den erwachsenen Landarbeiter betrug gegen 2,50 Franken heute. Diese Relation ändert sich aber, sobald man die Lebensmittelpreise in Betracht zieht. Rind- und Kalb- und Schweinefleisch waren im siebenzehnten Jahrhundert sehr teuer in Frankreich, Hühner dagegen billig. Die Getreidepreise waren infolge der Absperrung vom Ausland und der Zollschranken und schlechten Verbindungen im Inland ungemein schwankend, aber im Durchschnitt nur um die Hälfte niedriger als heute. Von andern Münzen seien noch erwähnt: Der Écu in Silber = 3 Franken, in Gold = 5 Franken, der Louisdor und die Pistole = 10 bis 11 Franken.

Zu Seite 52: Von biographischen Werken sind für das folgende Kapitel sowie für die gesamte Arbeit benutzt: von deutschen Biographien die von Lotheissen 1880, Mahrenholtz 1881, Schneegans 1902, Kreiten 1887. Die letztere ist mit Unrecht zu wenig beachtet worden. Sie besitzt viele vorzügliche Ausführungen, besonders in kirchengeschichtlicher Beziehung verfügt der Verfasser über eingehendere Kenntnisse als die meisten Biographen, wenn er auch einen einseitigen Standpunkt einnimmt. Ferner kommen in Betracht: Schweitzers Arbeiten über Molières Jugend in den vier Bänden des Molière-Museums, von französischen Werken in erster Linie die Notice biographique in Band X der Ausgabe von Despois-Mesnard, 1889, die biographische Einleitung, Band I, der Ausgabe von Moland, 1885; Soulié, Recherches sur Molière et sa famille, 1863; Campardon, Documents inédits sur Molière, 1871, und Nouvelles Pièces, 1876, Bazin, Notes historiques sur la vie de Molière; Loiseleur, Points obscurs de la vie de Molière, 1877, ferner die Biographien von Grimarest, édition A. P. Malassis, von Taschereau, 1844, und besonders die von Rigal, letztere allerdings weniger für den historischen als den ästhetischen Teil.

Zu Seite 56: In dem Taufregister ist als Vorname des Dichters nur Jean eingetragen, doch da sein 1629 geborener Bruder auch diesen Namen

erhielt, so ist anzunehmen, daß der Ältere von Anfang an Jean-Baptiste genannt wurde. Die beiden Namen Jean und Jean-Baptiste werden überhaupt unterschiedlos gebraucht. Auch Racine hieß nur Jean, wird aber trotzdem häufig als J.-B. erwähnt. Später scheint Molière den Namen Baptiste vorgezogen zu haben, denn er und der Komponist Lulli werden in der Zeit, da sie zusammenarbeiteten, mehrfach als die beiden Baptiste bezeichnet.

Zu Seite 63: Für die Schilderung des alten Paris vergleiche die von Paul Lacroix unter dem Titel „Paris ridicule et burlesque au 17ième siècle", 1859, gesammelten Gedichte von Claude le Petit, Berthod u. a. m., ferner Boileaus sechste Satire, Sauval: Antiquités de Paris und Théophile Lavallée: Histoire de Paris, 1857, außerdem die Komödien „Les Napolitaines" von François d'Amboise und „Les Contents" von Odet de Turnèbe, aus denen die nachstehenden Zitate entnommen sind. Beide sind abgedruckt bei Fournier: Le Théâtre français au 16ième et 17ième siècle, 1858. Dort finden sich auch die nachher erwähnten beiden Farcen von Tabarin.

Zu Seite 71: Über den P. Lemoyne cf. einen Artikel im Moliériste VIII, 1886/87. — Über Gassendi vergleiche Lotheissen, Geschichte der französischen Literatur im siebenzehnten Jahrhundert. Der Unterricht Molières bei Gassendi wird nur von Grimarest berichtet und ist deshalb von Soulié und nach seinem Vorgang von Mahrenholtz geleugnet worden. Es fällt allerdings auf, daß weder la Grange noch Bayle von diesen Studien etwas wissen, doch werden Grimarests Angaben, soweit sie Chapelle und Bernier betreffen, durch andere Nachrichten bestätigt. Er scheint also in diesem Punkte gut informiert gewesen zu sein, und dadurch wird es wahrscheinlich, daß auch seine Angaben über Molière richtig sind. Über die Philosophie des Dichters cf. besonders zwei Aufsätze von Paul Janet in der Revue pol. et lit., 1872, und in der Revue des deux mondes, 1881, ferner Jeannel: La Morale de Molière, 1867, und Brunetière l. c.

Zu Seite 76: Daß Molière mit Cyrano in einem persönlichen Verkehr stand, geht aus einer Bemerkung Brosettes hervor, abgedruckt bei Despois-Mesnard vol. X S. 50. — Die in Lustspielform gehaltene Schmähschrift „Élomire hypocondre" ist neu gedruckt von Paul Lacroix in der Collection moliéresque, 1869, von Livet, 1898, und von Schweitzer im Molière-Museum.

Zu Seite 80: In Scudérys „Comédie des Comédiens" wird der Name „de Belleville" ausdrücklich als der eines Schauspielers bezeichnet, jedoch läßt sich eine Beziehung zu Joseph Béjart nicht entdecken. — Über Modène cf. Chardon: Monsieur de Modène, ses deux femmes et Madeleine Béjart, 1886. Aus dem Umstand, daß Modène seinen ehelichen Sohn bei dem unehelichen Kinde Patenstelle übernehmen ließ, wird vielfach ge-

schlossen, daß er die Absicht hatte, Madeleine zu heiraten. Ein merkwürdiger Schluß, zumal bei einem verheirateten Mann! Um eine Einführung der Geliebten in den Kreis der Familie kann es sich nicht handeln, da Modènes Sohn noch ein Kind war.

Zu Seite 83: Die Anekdote von dem Lehrer wird von Perrault berichtet, von Grimarest dagegen, der aus dem Lehrer einen Geistlichen macht, schon als unwahr verworfen.

Zu Seite 87: Für die Geschichte des französischen Theaters sind benutzt: Chappuzeau, Théâtre français, Lyon 1674, Neudruck-Paris 1875; de Tralage, Notes et Documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII[e] siècle, Paris 1880; Despois, Le Théâtre français sous Louis XIV, 1874; Fournel, La Comédie, 1892, ferner die Sammlungen älterer Stücke von Fournier, Fournel und Lacroix; für die Commedia dell'arte: Moland, Molière et la Comédie italienne, 1867; Bartoli, Scenari inediti, besonders die Einleitung, 1884, dazu noch die Literaturgeschichten von Lotheissen und Nisard und vor allem Rigal, le Théâtre avant la période classique, wo vor allem die revolutionäre Bedeutung Mondorys gegenüber der Confrérie gut geschildert ist.

Zu Seite 95: Die Schauspielerinnen hießen, ob sie verheiratet oder unverheiratet waren, Mademoiselle. Madame war ein Ehrentitel, der nur den Damen des hohen Adels zukam, selbst die des Kleinadels redete man Mademoiselle an und die Bürgerinnen kurzweg Dame telle. Jedoch begannen diese Bezeichnungen sich nach unten zu verschieben.

Zu Seite 100: Für die Widmung des „Cinna“ erhielt Corneille von dem Finanzmann Montauron zweihundert Pistolen. Auch Scarron bekam einmal hundert Pistolen. Trotzdem ist er schlecht auf die Gönner zu sprechen und widmete aus Ärger eines seiner Bücher dem Hund seiner Schwester, wie der Dichter Discret 1654 sein Drama „Alizon“ den Butterhändlerinnen, die ja den größten Teil der französischen Literatur als Einschlagepapier verbrauchten. Molière widmete seine Stücke dem König, der Königin-Mutter, dem großen Condé, dem Herzog von Orléans, aber in keinem Fall wird eine klingende Belohnung erwähnt.

Zu Seite 102: Das Gitter zwischen Bühne und Parterre wird in den „Chinois“ von Regnard ausdrücklich erwähnt. Die Szene wird dort mit einem Käfig verglichen. Trotzdem scheint es zweifelhaft, daß ein solches Gitter in allen Theatern und zu allen Zeiten existierte. Über die Einrichtung der Theater cf. Lotheissen und Despois l. c., ferner Fritsche in der Einleitung zu seiner Ausgabe des „Avare“. Die nachher zitierte Komödie „Les Galanteries du Duc d'Ossoune“ von Mairet ist abgedruckt bei Fournier l. c.

Zu Seite 107: Zu den Unkosten gehörten auch die schon erwähnten „charités“, die an Klöster und Spitäler zu entrichten waren. Schon 1541 mußte die Confrérie de la Passion ein droit des pauvres bezahlen, das sich

von da ab in steigender Richtung bewegte. Das Hotel de Bourgogne zahlte 1640 von jeder Vorstellung eine Abgabe von zweiundfünfzig Sous, 1662 schon einen Livre und 1699 betrug die Auflage beim Théâtre-Français ein Sechstel der Einnahme.

Zu Seite 119: Die Beträge, die Jean Poquelin für seinen Sohn auslegte, machen im ganzen, soweit wir nachrechnen können, eintausendfünfzig Livres aus, und zwar sechshundertdreißig Livres in bar im Jahre 1643, spätere Zahlungen an Aubry höchstens dreihundertzwanzig Livres und an eine Frau Possonier einhundertzwanzig Livres. Es fehlen also noch achthundertneunzig Livres an der in der Generalquittung angegebenen Summe. Möglicherweise sind das die Kosten für die Jahre im Collège de Clermont und das juristische Examen. Da die Erziehung der anderen Kinder keine so hohen Ausgaben verursachte, so war der Vater berechtigt, sie dem ältesten Sohn in Anrechnung zu bringen.

Zu Seite 121: Über die Vermutung, daß Molière der Bühne entsagt habe und nach Rom gegangen sei, cf. einen Aufsatz von Becker in der Deutschen Literaturzeitung 1908 und die dort angeführten Quellen, ebenso Rigal l. c. Zu den Wanderungen des Dichters liefert Mangold, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Jahrgang II und VIII, wertvolles Material, ferner Chardon, La Troupe du Roman comique devoilée et les Comédiens de campagne au 17[ième] siècle, 1876, und verschiedene Spezialaufsätze im Moliériste.

Zu Seite 128: Als Sekretär der Gesellschaft erscheint Molière 1648 in Nantes, wo er die Verhandlungen mit den Stadträten führt, und 1649 in Poitiers, wo die Korrespondenz mit den Behörden von ihm erledigt wird.

Zu Seite 131: In dem Eintrag ist der Ausdruck „joué et fait" gebraucht. Ob fait als verfaßt aufgefaßt werden muß, ist sehr zweifelhaft, möglicherweise bedeutet es auch nur in Szene gesetzt. Schneegans rechnet damit, daß es sich um ein Stück Madeleine Béjarts handelt. Die Titel der Molière zugeschriebenen Farcen sind nach Mahrenholtz: 1. le Docteur amoureux, 2. les trois Docteurs, 3. Gros-René écolier, 4. le Docteur Pédant, 5. Gorgibus dans le sac, 6. le Fagoteux, 7. la Casaque, 8. le Médecin volant, 9. la Jalousie du Barbouillé. Der „Fagoteux" wurde später zum „Médecin malgré lui" und der „Barbouillé" zu „George Dandin" erweitert, „Gorgibus dans le sac" lieferte wohl einzelne Teile zu den „Fourberies de Scapin".

Zu Seite 135: Über die Commedia dell' arte neben den früher genannten Schriften cf. Scherillo, La Com. d. a. in Italia, 1884, und die Sammlungen von Flaminio Scala, Venezia 1611, und von Andreini, Venezia 1607/15. Mahrenholtz verkennt das Wesen der Commedia, wenn er ihr und den beiden aus ihr erwachsenen Farcen Molières die dramatische

Wirksamkeit abspricht. Sie lieferte hervorragende Rollen, in denen die Schauspieler alle ihre Fertigkeiten zeigen konnten, und darauf kam es an. Über die Stegreifkomödie sind vielfach irrige Ansichten verbreitet, als wäre sie von der erudita begrifflich abgegrenzt. Beide gehen ineinander über, sei es, daß eine Commedia sostenuta bis auf die Handlung aufgelöst oder eine improvisierte Komödie im Wortlaut festgelegt wurde.

Zu Seite 137: Die eigenhändigen Quittungen Molières von 1650 und 1656 müssen als Fälschungen preisgegeben werden. Damit fällt aber die Vergütung von sechstausend Livres, die nur durch diese Quittung beglaubigt ist, fort. Darüber Lefranc, Revue des cours et conférences 14e et 15e années, 1905/07. Auch Rigal und Becker l. c. schließen sich dieser Ansicht an. — Schneegans meint, bei dem Pariser Besuch Molières 1651 habe es sich um ein neues Darlehen gehandelt. Das ist eine unbegründete Vermutung, soweit wir wissen fand nur eine Konsolidation der alten Schulden statt.

Zu Seite 140: Sobald der Name der de Brie erwähnt wird, verfällt Mahrenholtz in einen grimmen moralischen Zorn. Auch von Madeleine Béjart spricht er nicht anders als der Dirne, und für die de Brie hat er ein noch stärkeres Schimpfwort auf Lager. Ist das nobel, möchte man mit Mahrenholtz' Lieblingsausdruck fragen? Ist es vor allem für eine wissenschaftliche Biographie geeignet? Wie die meisten Schauspielerinnen war die de Brie kein Tugendspiegel, aber die positiven Angaben über ihre Sittenlosigkeit stammen doch nur von Grimarest, dem Mahrenholtz sonst wenig Vertrauen schenkt.

Zu Seite 149: Der „Inavvertito" ist in den besseren französischen Molière-Ausgaben abgedruckt, so bei Despois-Mesnard und bei Moland. — Für die Quellenforschung, soweit die spanische Literatur in Betracht kommt, sind wichtig: Martinenche, Molière et le Théâtre espagnol und Schack, Geschichte des spanischen Dramas, das jedoch nur einzelne, meist abfällige Bemerkungen enthält, und Mahrenholtz, Molière und die römische Komödie im Archiv 54, sowie derselbe: Molière und sein Verhältnis zur spanischen Komödie im Archiv 64. Zur ästhetischen Kritik: Rigal, Molière, 1908, Vivier im Moliériste 8e année, Larroumet, La Comédie de Molière, Sarcey, Quarante ans de théâtre, vol. II Molière, 1900; Weiß: Autour de la Comédie-Française, 1892, Taine in seiner englischen Literaturgeschichte, vol. III; Öttinger, Komik Molières, 1901, Bethge: Technik Molières in Zeitschrift für französische Sprache und Literatur XXI, dazu noch die früher genannten Gesamtwerke.

Zu Seite 160: Despois-Mesnard nehmen einen Aufenthalt der Truppe in Pézénas während der Tagung der Stände 1657/58 an, müssen aber zugeben, daß Molière in diesem Fall wieder vor Schluß des Landtages aufgebrochen sei. Nach der ungünstigen Aufnahme in Béziers im Jahre vor-

her scheint die Vermutung schwach begründet. Schon damals war die Truppe vor dem offiziellen Schluß, also wohl unbefriedigt, davongezogen, so daß sie keinen neuen Versuch mit den Ständen gemacht haben dürfte. Wahrscheinlicher ist eine Station in Lyon zwischen Dijon und Avignon, da die Stadt am Wege lag. Von dort fuhren die Schauspieler wie einst mit d'Assoucy und wohl in jedem Jahr die Rhone hinunter nach Avignon.

Zu Seite 161: Über die Bezeichnung Marquise bestehen Zweifel. Daß das Wort als Vorname gebraucht wurde, kann aber als sicher gelten. Die Duparc übertrug den Namen z. B. auf ihr Patenkind 1654 in Lyon. Das schließt nicht aus, daß der etwas volltönende Vorname der Schauspielerin auch als Spitzname gebraucht wurde, da sie ein hochmütiges Wesen besaß. So spricht Corneille von „la marquise", ohne daß von einer vornehmen Geburt der Duparc die Rede sein kann. Molière nennt sie im „Impromptu" façonnière und Loret spricht 1661 von ihrem port d'impératrice.

Zu Seite 165: Daß Molière und die Mitglieder seiner Truppe damals kein nennenswertes Vermögen besaßen, geht aus dem Nachlaß Joseph Béjarts hervor, der im Mai 1659 nur dreihundertneunundvierzig Livres betrug. Nach der erfolgreichen Wintersaison von 1658/59 erscheint dieser Betrag auffallend niedrig und ist nur dadurch erklärlich, daß der Verstorbene äußerst luxuriös lebte. Daraus erklärt sich auch das von Guy Patin überlieferte Gerücht, er habe vierundzwanzigtausend Goldtaler hinterlassen. Seinem Auftreten nach hielt man ihn offenbar für einen sehr reichen Mann.

Zu Seite 175: Die Annahme Despois-Mesnards, daß Molière sich von den „Précieuses Ridicules" nichts versprach, entbehrt der Begründung, wenigstens die Einnahmeziffer der Première von fünfhundertdreiunddreißig Livres kann als Beweis dafür nicht gelten. Die erste Vorstellung vom „Cocu imaginaire" brachte nur dreihundert, die des „Garcia" sechshundert Livres. Es geht also daraus nicht hervor, daß Molière es an der nötigen Reklame für die „Preziösen" fehlen ließ. Die Einnahme der ersten Aufführung muß für damalige Verhältnisse als gut betrachtet werden, denn eine Verdoppelung der Billettpreise, wie sie das Hotel de Bourgogne damals schon übte, scheint bei Molière erst später aufgekommen zu sein, vielleicht zum erstenmal bei der zweiten Vorstellung der „Preziösen", die vierzehnhundert Livres erbrachte.

Zu Seite 185: Despois-Mesnard und Moland heben mit Recht hervor, daß die italienische Komödie „il Ritratto ovvero Arlecchino cornuto per opinione", gespielt 1716, wohl erst auf Grund von Molières Stück entworfen ist, daß in diesem Fall also die Italiener die Entlehner sind. Dort findet sich auch der Nachweis, daß die Farce „la Jalousie de Gros-René" nichts mit dem „Cocu" zu tun hat.

Zu Seite 186: In der Baudissinschen Verdeutschung führen diese Personen Namen, jedoch stammen sie von dem Übersetzer, nicht von Molière.

Zu Seite 189: In dem Fall der „Preziösen“ ist es zweifelhaft, ob wirklich ein Nachdruck geplant war, es kann sich auch um den Druck des versifizierten Stückes von Somaize handeln. Die Worte in Molières Vorrede, daß man sein Werk gegen seinen Willen gedruckt habe, sind nicht beweisend. Solche Wendungen waren bei Erstlingswerken gebräuchlich. Junge Schriftsteller suchten sich in dieser Form möglichst bescheiden in die Literatur einzuführen. Darüber Livet l. c., der mehrere Beispiele für die Gewohnheit bringt.

Zu Seite 216: Die in dem Text gegebene Beschreibung der Festlichkeiten der verzauberten Insel ist aus Schneegans' Molière übernommen. — Die in diesem Kapitel behandelten Stücke mit Ausnahme der „Fâcheux“ sind von Baudissin nicht übersetzt. Der Leser, der ein größeres Interesse an ihnen nimmt, findet sie in jeder französischen Ausgabe.

Zu Seite 233: Die Einnahme von vierhundertzehn Livres, die die erste Vorstellung der „École des Maris“ abwarf, ist der schlechteste Premièreertrag, den Molière je erzielte, ein Beweis, wie stark das Vertrauen des Publikums zu seiner Kunst erschüttert war. Unter diesen Umständen konnte er nicht daran denken, die Preise zu verdoppeln, wie das bei der zweiten Vorstellung der „Preziösen“ wohl geschehen war und bei Premièren von der „École des Femmes“ ab offenbar dauernd bei ihm üblich wurde. — Über das spanische Vorbild der „Männerschule“ cf. Martinenche l. c. und Schäfer, Geschichte des spanischen Nationaldramas. Für das fernere Schaffen Molières sind verschiedene Aufsätze von E. Thierry von Wichtigkeit, die unter dem Gesamttitel „Molière au Palais-Royal“ in mehreren Bänden des Moliériste veröffentlicht sind.

Zu Seite 244: Der Tadel, daß die „Männerschule“ nur drei Akte habe, findet sich in den Nouvelles nouvelles von de Visé. Der Kritiker ist auch mit Molières Vers unzufrieden und stellt den der „École des Maris“ unter den des „Cocu imaginaire“.

Zu Seite 252: Der Inhalt der „Dama boba“ ist bei Schäfer l. c. angegeben. Über die „Frauenschule“ besonders Brunetière l. c. — Die Angabe, daß Shakespeare wie Molière aus Straparolas „Notti piacevoli“ geschöpft haben, findet sich bei den meisten Forschern. Jedoch dürfte sich die Commedia dell' arte, wenn sich auch unter den spärlichen vorhandenen Überresten etwas Ähnliches nicht findet, diesen bühnenwirksamen Trick nicht haben entgehen lassen und eine solche bildet wohl die unmittelbare Quelle beider Dichter.

Zu Seite 265: Daß Molière Armande geliebt hat, ist so ziemlich das einzige, das in diesem Wust von Rätseln und Widersprüchen feststeht. Eine Schrift von Bernardin, aus der nach Rigal hervorgehen soll, daß Armande mit der 1638 geborenen Françoise identisch ist, konnte ich mir leider nicht beschaffen. — Der Erbverzicht vom 10. März 1643 enthält erstens

den Irrtum, daß Joseph und Madeleine Béjart als unmündig aufgeführt werden, obgleich der erstere über fünfundzwanzig Jahre alt, die zweite vor der Zeit für majorenn erklärt war, sodann wird der Verstorbene George statt Joseph genannt. Daraus ist zu entnehmen, daß der Notar sich bei der ersten Besprechung nur flüchtige Notizen machte, das Schriftstück selbst aber nachträglich aufsetzte. Die Witwe trat teils als Vormünderin der unmündigen Kinder, teils als Vertreterin der übrigen, die vermutlich bei ihr im Hause wohnten, auf. Möglicherweise war eine derartige Vertretung der Hauskinder durch Gesetz vorgeschrieben, vielleicht auch durch das gemeinsame Eigentum, das sie an einem Grundstück in der Rue Roi-de-Sicile und an einem andern im Bourg Saint-Antoine gemeinsam mit der Mutter besaßen, erforderlich. Auf jeden Fall scheint der Verzicht trotz des Irrtumes gültig gewesen zu sein. Sonst hätten ihn die Gläubiger angefochten und sich an das Vermögen, das Joseph Béjarts Erben damals noch besaßen, gehalten. Davon ist aber nichts bekannt, Marie Hervé muß also in irgendeiner Form gesetzliche Vertreterin ihrer Kinder, auch der großjährigen, gewesen sein. — Neben den Ehekontrakten gibt es noch eine Reihe von Dokumenten, in denen Armande als Tochter Marie Hervés und Schwester Madeleines aufgeführt wird, sie sind aufgezählt bei Moland l. c., besitzen aber aus den im Text dargelegten Gründen keinen besonderen Wert.

Zu Seite 269: Der undatierte Brief Chapelles wird vielfach erst in das Jahr 1659 angesetzt, in die Zeit, da Molière nach Paris zurückgekehrt war. Doch da Mademoiselle Menou nur 1653 als Mitglied der Gesellschaft erwähnt wird, scheint es mir richtiger, ihn etwa in dieses Jahr anzusetzen wie schon im Kapitel IV. Wie übrigens Armande zu der Bezeichnung Menou kommt, ist unklar; eine Abkürzung ihres eigentlichen Namens kann es nicht sein.

Zu Seite 271: Aus den wenigen Worten, die Molière im „Impromptu" an seine Frau richtet, hat man geschlossen, daß das eheliche Glück damals noch ungetrübt war, ja daß der Dichter volles Vertrauen zu ihr besaß. Jedoch läßt sich das aus der kurzen Bemerkung, die noch dazu für die Öffentlichkeit bestimmt war, in keiner Weise folgern. — Tralage sagt von Armande: Entretenue à diverses fois par des gens de qualité et séparée de son mari. Die nachfolgende Stelle aus den „Entretiens galants" ist teilweise nach Schneegans l. c. wiedergegeben.

Zu Seite 280: Der Schauspieler Chevalier schreibt 1663 in seinem „Amour de Calotin": „Ce diable de Molière entraîne tout chez lui" und erklärt von dem Dichter, man preise ihn allerorten als Merveille du temps.

Zu Seite 285: Die Angaben über den freundschaftlichen Verkehr der vier Dichter nach Lotheissen l. c. Von ihm stammt auch die im Text angeführte Stelle aus Lafontaines „Psyché". Für das folgende ist besonders

ein Aufsatz von Mangold in der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur „Über Molières Kämpfe mit dem Hotel de Bourgogne“ benutzt.

Zu Seite 288: Man setzte und duldete Molière offenbar nur widerwillig auf der Liste der Staatspensionäre. Das geht aus den ihm beigelegten Prädikaten hervor. 1663 wird er noch als „excellent poète comique“ angeführt, später wird die Anerkennung immer spärlicher „en considération de son application“ und 1669 heißt es nur noch: Au sieur Molière idem 1000 Livres. — Chappuzeau bemerkt: La pension d'un grand roi peut rendre un homme illustre.

Zu Seite 295: Als Boursault später den Roman der Gräfin Lafayette: „La Princesse de Clèves“ dramatisierte, gedachte er in der Einleitung des verstorbenen Molière mit lobenden Worten. Das „Portrait du Peintre“ galt trotz des Bühnenerfolges wohl allgemein als mißlungen. Die Partei wenigstens, für die Boursault sich geopfert, suchte ihn bald abzuschütteln und schon im „Impromptu de l'Hôtel de Condé“, also nach einem Jahr, heißt es verächtlich von ihm: „Le premier venu prendra sa place“. Eine zweite dort angedrohte Antwort Boursaults unterblieb, vermutlich weil man sich nichts mehr von ihm versprach. — Die Stücke der Gegner sind in den früher erwähnten Sammlungen, besonders von Lacroix, neu gedruckt. Als Verfasser der „Vengeance des Marquis“ wird von Fournel und anderen der Schauspieler de Villiers genannt, dagegen Despois-Mesnard. Von späteren Stücken, die Ausfälle auf Molière enthalten, kommen besonders Poissons „Poète basque“ und „Baron de la Crasse“ nach Mangold in Betracht. — Die Bestätigung der Angaben über Molières schlechte Sprache in den Mémoires publiés dans le Mercure de France par Madame Paul Poisson, née du Croisy, abgedruckt bei Despois-Mesnard vol. III, soweit sie sich auf Molière beziehen.

Zu Seite 310: Für den „Tartuffe“ sind außer den schon erwähnten Gesamtwerken benutzt: Mangolds Monographie, 1881, Lacour, Études sur Molière, darunter Tartuffe par ordre de Louis XIV, 1877; Humbert, Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik, 1869, derselbe, Deutschlands Urteil über Molière, 1883, Sainte-Beuve, Port-Royal, tome III, 1867; René Doumic, La Question du Tartuffe, conférence, 20. März 1890. Der Name Tartuffe ist auf verschiedene Weise erklärt worden, cf. Ein Namensbuch zu Molières Werken, 1868 von Fritsche.

Zu Seite 319: Der Inhalt des „Pedante“ ist nach Kreiten gegeben, obgleich er das in der bekannten Sammlung Flaminio Scalas befindliche Szenarium in etwas kühner, aber durch den Verlauf der Handlung berechtigter Weise ergänzt hat. Der Inhalt der spanischen Novelle von Barbadillo findet sich inhaltlich bei Martinenche, die Scarrons bei Despois-Mesnard. Lobpreisungen auf den König finden sich bei Quinault in der „Co-

médie sans Comédie", bei Boursault in der „Satire des Satires" und bei Poisson in den „Femmes coquettes".

Zu Seite 327: Gerade die Rede Cléantes mit der tendenziösen Scheidung von wahren und falschen Frommen beruht wahrscheinlich auf einem nachträglichen Zusatz, der zu einer Zeit gemacht wurde, als Molière die Absicht seines Dramas als möglichst harmlos darstellen wollte und es gegen den Vorwurf der Religions- und Kirchenfeindlichkeit zu verteidigen suchte. — Auch die Schilderung, die Dorine I, 5 von Tartuffe macht, besitzt keinen objektiven Wert. Ihre Angaben widersprechen sogar dem Anfang des Gesprächs zwischen Elmire und Tartuffe III, 3. Unmöglich kann dort Tartuffe von seiner Sorge um Elmires Gesundheit reden, wenn er „devant elle" die berühmten beiden Rebhühner und die Hammelkeule verzehrt hätte. Die Aussicht auf den Besitz einer leidenschaftlich begehrten Frau mag ihn dazu bringen, seine Maske fallen zu lassen, nicht aber zwei Rebhühner. Elmire wäre die letzte gewesen, vor der Tartuffe sich als gemeiner Fresser gezeigt hätte. Hier liegt eine begreifliche Übertreibung Dorinens vor.

Zu Seite 343: Die Angabe, daß die Kabale schon am 17. April zu dem „Tartuffe" Stellung nahm, bin ich nicht in der Lage nachzuprüfen. Sie findet sich bei Allier l. c., der sie nach den Akten gibt. Danach wäre der Inhalt des „Tartuffe" seit Wochen bekannt gewesen. Daraus erklärt sich das Schweigen der Zuschauer nach der ersten Vorstellung, sie wußten, daß es sich um ein gefährliches Werk handelte. Auch das schnelle Verbot war nur möglich, weil die Gegner schon gerüstet waren.

Zu Seite 349: Wenn Dorimonds Stück 1665 den Nebentitel „l'Athée fundroyé" trägt, so liegt darin wohl ein bewußter, vielleicht sogar auf Täuschung abzielender Anklang an Molières Drama, denn es findet sich in ihm keine Spur von Unglauben, im Gegenteil, bei Dorimond erkennt Don Juan Gott ausdrücklich an:

> Il m'a donné l'esprit, l'âme, la connaissance,
> La force, la raison, le cœur, l'intelligence,
> Et tout cela pour vaincre et braver le destin
> Et non pour affliger l'ouvrage de ses mains.

Schneegans scheint der Ansicht zu sein, daß es nur ein italienisches Don Juan-Drama gab, das teils Giliberto teils Cicognini zugeschrieben wurde. Das ist unmöglich. De Villiers rühmt ausdrücklich die Genauigkeit seiner Übersetzung, er muß also ein anderes Stück vor sich gehabt haben als das uns bekannte von Cicognini. Daß Molière dieses Werk benutzte, geht aus dem Verhältnis Don Juans zu seinem Vater hervor, das bei ihm der Auffassung Cicogninis entspricht und harmloser ist als bei Dorimond und Villiers, den Nachfolgern Gilibertos. Zur Geschichte des Don Juan-Stoffes

cf. Mahrenholtz l. c. und derselbe in Archiv 64: Molière und sein Verhältnis zur spanischen Komödie.

Zu Seite 354: Baudissin übersetzt den Schluß der zitierten Szene: „Weil du bei alledem eine Menschenseele bist.“ Es kann zugegeben werden, daß das Wort humanité in diesem Fall nicht die allgemeine Bedeutung von Menschheit besitzt, aber wenn Don Juan das Almosen dem Bettler schenkt, weil dieser ein Mensch ist, so läuft das in der Sache auf dasselbe hinaus. Pour l'amour de l'humanité bildet den Gegensatz zu der üblichen Form der Almosenspende: pour l'amour de Dieu, und dieser charakteristische Gegensatz geht bei Baudissins weitschweifiger Umschreibung völlig verloren. Humanité im Sinne von Humanität kann hier nicht in Betracht kommen. Don Juan kennt diese Empfindung nicht und wäre der letzte, etwas aus Liebe zur Tugend zu geben.

Zu Seite 355: Für die Vorbereitung der Heuchelei ist besonders I, 3 von Wichtigkeit und der dort angeführte Scheingrund, den Don Juan benutzt, um sich Elviras zu entledigen. Zu Don Juan cf. noch einen Artikel von E. Thierry im Moliériste vom Februar 1881.

Zu Seite 368: Die von Bret ein Jahrhundert nach Molières Tode vorgebrachte Anekdote, nach der Ludwig auf den Erzbischof Péréfixe das Wort „pauvre homme“ geprägt haben soll, beruht sicher auf nachträglicher Erfindung, immerhin mag der Lebenswandel des hohen Geistlichen, besonders seine gesegnete Eßlust zu der Erfindung Veranlassung gegeben haben, und es bleibt die Möglichkeit, daß er selbst in Tartuffe eine Anspielung auf seine Person fand.

Zu Seite 378: Die Aufsätze von Édouard Thierry unter dem Gesamttitel „Molière au Palais-Royal“ in verschiedenen Jahrgängen des Moliéristen enthalten eine treffende Darstellung des Zerwürfnisses mit Racine und des Streites mit dem Hotel de Bourgogne, ebenso der schon zitierte Aufsatz von Mangold, Molières Streit mit dem Hotel de Bourgogne.

Zu Seite 379: Daß Beziehungen zwischen Madeleine Béjart und Modène, wenn auch nur freundschaftliche, fortdauerten, haben wir schon früher gesehen. Es ist nicht verwunderlich, daß die älteste Schwester Armandes und der Edelmann, der durch seine zweite Ehe der Familie Béjart verschwägert war, bei Molières Tochter die Patenstelle übernahmen. Es läßt sich daraus in keiner Weise der Schluß ziehen, daß Armande der illegitime Sproß ihrer ehemaligen Verbindung war, im Gegenteil, in Anbetracht der angeblich gefälschten Urkunden wäre es eine grenzenlose Torheit und ein recht gefährlicher Leichtsinn gewesen, wenn das Paar, falls es schuldig war, sich in dieser Weise in die Öffentlichkeit gedrängt und die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hätte. — Das nachfolgende Gespräch, ein Bruchstück der „Fameuse Comédienne“ ist in dieser etwas verkürzten Form von Lotheissen l. c. über-

nommen. Der hier erwähnte Ehebruch Armandes mit dem Grafen Guiche ist durch die Forschung als unbegründet erwiesen, da der Graf sich zur Zeit des Festes der verzauberten Insel, bei dem das strafbare Verhältnis begonnen haben soll, gar nicht in Frankreich befand. Grimarest berichtet ein ähnliches Gespräch Molières, nur mit dem Physiker Rouhault statt mit Chapelle. Beide Gespräche setzen sich aus lauter einzelnen Wendungen und Gedanken aus Molièreschen Werken zusammen, besonders aus der „École des Femmes“ und dem „Misanthrop“. Daher stammt auch die innere Wahrheit, die die Aussprache besitzt.

Zu Seite 382: Für den „Misanthrop“ kommen außer den erwähnten Gesamtwerken in Betracht: Vidal, Des divers charactères du Misanthrope chez les écrivains anciens et modernes, 1851; Gérard du Boulan, L'Énigme d'Alceste, 1879; Mangold, Molières Misanthrop, 1882; Francisque Sarcey, Étude sur le Misanthrope im „Temps“ vom 11. Juli und 11. und 18. August 1879, die inhaltlich in einer Conférence vom 13. November 1890 wiederholt sind. — Die Angabe Tralages, die dieser aber selber für unwahrscheinlich hält, daß Molière den Stoff des „Misanthrop“ einem italienischen Lustspiel, das ihm von einem italienischen Schauspieler erzählt worden sei, verdanke, ist in keiner Weise begründet und leidet an innerer Unwahrscheinlichkeit.

Zu Seite 402: Die Angabe über den veränderten Schluß des „Misanthrop“ in der Heroldschen deutschen Übersetzung findet sich im ersten Band des Moliériste.

Zu Seite 405: Baudissin überträgt den Titel „L'Amour médecin“ nicht glücklich als „Der Liebhaber als Arzt“. Überhaupt bin ich gezwungen gewesen, in den zitierten Stellen vielfach von Baudissin abzuweichen. — Das genaue Datum der ersten Aufführung von der „Liebe als Arzt“ steht nicht fest, cf. Despois-Mesnard vol. V.

Zu Seite 415: Der „Sizilianer“ ist von mehreren französischen und deutschen Komponisten als Libretto für eine komische Oper benutzt worden, keine von ihnen hat eine dauernde Bedeutung erlangt, cf. Despois-Mesnard vol. XI.

Zu Seite 418: Eine umfassende Darstellung von Molières künstlerischer Eigenart, besonders auf psychologischer Grundlage steht noch aus. Öttinger, Komik Molières, 1901, und Bethge, Technik Molières, nehmen dazu nicht einmal einen Anlauf, sondern beschränken sich auf willkürlich herausgegriffene, oberflächliche Einzelheiten. Manches Brauchbare findet sich bei Schneegans, Groteske Satire bei Molière? Festgabe für Gröber, 1899, ferner einzelne vorzügliche Ausführungen bei Brunetière l. c., dagegen kommen Vivier im Moliériste 8 und Weiß l. c. über allgemeine Redensarten kaum hinaus. In Ermangelung brauchbarer Vorarbeiten ist dieses Kapitel nur als Versuch zu betrachten.

Zu Seite 421: Diese Wiederholungen der Motive hat Bethge l. c. genau zusammengestellt, er übersieht aber dabei, daß Molière zwar die alten, längst bekannten Scherze gebraucht, daß sie aber durch die psychologische Motivierung eine ganz andere Bedeutung gewinnen als bei den Vorgängern.

Zu Seite 428: Diese Bedenken gegen den Liebeszwist finden sich in der Lettre sur l'Imposteur, Despois-Mesnard vol. IV, von dem anzunehmen ist, daß er Molières eigene Ansichten wiedergibt.

Zu Seite 461: Über die Bilder Molières cf. von Paul Lacroix, Iconographie molièresque, Paris 1876.

Zu Seite 466: Die Ansicht von Despois-Mesnard, daß Molière den „Amphitryon" schrieb, um durch ein ähnliches Stück den Schauspielern des Marais mit ihren „deux Sosies" den Wind aus den Segeln zu nehmen, erscheint unbegründet, da kein Beweis erbracht ist, daß das ältere Stück damals noch auf dem Repertoire stand. Daneben gab es noch ein Ballett „Amphitryon", aber auch das wird nicht später als 1653 erwähnt. Die Angaben über einen Amphitryo des Boccaccio und Camoes stammen aus der Einleitung der Langenscheidtschen Übersetzung des Plautus, danach könnte es scheinen, als habe Boccaccio den Stoff schon dramatisch behandelt. Das ist natürlich nicht der Fall. Baudissins Übersetzung versagt, wie schon im Text erwähnt, beim „Amphitryon" völlig, ich war deshalb gezwungen, mehrfach französisch zu zitieren.

Zu Seite 489: Außer den in dem Text angeführten Werken kommen als Quellen des „Avare" noch in Betracht: die „Sporta", eine Komödie von Gelli, les Esprits von Larivey, eine französische Übertragung der „Aridosia" von Lorenzino di Medici. Einzelheiten mögen, auch ohne daß eine bewußte Entlehnung anzunehmen ist, auf die „Dame d'Intrigue" von Chappuzeau, den Roman Francion von Sorel und den „Avaro cornuto" von Doni zurückgehen, ebenso der Schluß auf die „Veuve" von Larivey, in Betracht kommen auch noch „la Soeur" von Rotrou und vielleicht die italienischen Stegreifpossen des Dottore Bachettone und der Case svaligiate, cf. Despois-Mesnard l. c., Mahrenholtz l. c. und Fritsche, Einleitung zur Ausgabe des Avare. Der Konflikt, daß Vater und Sohn dasselbe Mädchen lieben, findet sich schon in den Ragionamenti fantastici, Venezia 1612, von Andreini, dem bekannten Leiter der Gelosi, und zwar in Rag. 7 sopra i Vechi inamorati. — Zum „Avare" cf. J. J. Weiß, Autour de la Comédie, 1872, und Humbert in den neuen Jahrbüchern f. Philologie und Pädagogik 1892.

Zu Seite 511: Auch Pourceaugnac ist mehrfach als Text für eine komische Oper verarbeitet worden. Ein Artikel von Jules Claretie „Molière et Monsieur Pourceaugnac" in der Revue politique et littéraire 1872 enthält einige gute Bemerkungen über den Schwank.

Zu Seite 513: In einem Bericht erzählt d'Arvieux, Monsieur Jourdain habe den Ehrgeiz gehabt, Schwiegersohn des Großtürken zu werden. Daß hier ein Irrtum vorliegt, ist unwahrscheinlich. Vermutlich war es ein erster Plan Molières, den er dem Orientalisten bei den gemeinsamen Vorarbeiten mitteilte.

Zu Seite 516: Ein gewisser Boudet oder Boutet kaufte eine Condésche Besitzung und nannte sich nach ihr Seigneur de Franconville. Lacroix im Moliériste I nimmt an, daß es Molières Schwager war. — Über die Türkenzeremonie cf. Monval, La Cérémonie turque jugée par un Musulman im Moliériste 1888/89 und über die Ähnlichkeit mit der Bischofsweihe im Moliériste von 1884 ein Artikel von René de Semellé.

Zu Seite 525: Zwei Tabarinsche Farcen, in denen der Sack eine Rolle spielt, sind abgedruckt bei Fournier l. c. — In dem Programm der Realschule Elberfeld (1859) gibt Humbert einen Vergleich der Fourberies und des Phormio.

Zu Seite 533: In der Lullischen Angelegenheit sind drei Erlasse des Königs zu unterscheiden: der eine vom März 1672, der die Rechte Perrins auf den Italiener übertrug, der zweite vom 14. April 1672, der dem Italiener alle Musiker und Sänger zur Verfügung stellte und die Zahl dieser Künstler bei den andern Theatern beschränkte, der dritte und wichtigste endlich vom 20. September, der Lulli das alleinige Aufführungsrecht seiner Werke und aller mit ihnen verbundenen Stücke und Texte vorbehielt. Daß diese Verordnungen widerrufen wurden, ist nicht bekannt, nur bezüglich der Zahl der Musiker wurde zugunsten der anderen Theater eine Erleichterung vorgenommen. Molière scheint es auf eigene Hand gewagt zu haben, Lullis Monopol zu durchbrechen.

Zu Seite 538: Über das Unwesen der gelehrten Frauen finden sich einige treffliche Bemerkungen in der Einleitung der Ausgabe der „Femmes savantes“ von Fritsche, cf. dazu auch Saint-Marc Girardin, Cours de littérature dramatique, 1866—74, vol. V.

Zu Seite 557: Das grundlegende Buch für die Schilderung der Medizin im siebenzehnten Jahrhundert ist Maurice Raynaud, Les Médecins au temps de Molière, Paris 1862, aus dem sämtliche Nachfolger und Biographen des Dichters ihr Material bezogen haben. Auch Legué: Médecins et Empoisonneurs au 17ième siècle, Paris 1896, bietet kaum mehr als einen Auszug aus Raynaud. Einige Bemerkungen aus Kreiten l. c. sind in den Text übernommen, die nach dessen Angabe aus Hirschel, Geschichte der Medizin, stammen. — Über die Opérateurs cf. Fournel, Tableau du vieux Paris. Über die Ärzte in der Commedia dell' arte cf. Andreini, Ragionamenti fantastici, Venezia 1612, Rag. 9 sopra i Medici e i Mercanti.

Zu Seite 572: Ob Molière unmittelbar nach dem Vorbild des

„Candelajo" oder nach der französischen Bearbeitung des italienischen Stückes „Boniface le Pédant" schuf, läßt sich nicht entscheiden.

Zu Seite 586: Über die Vorgänge beim Begräbnis Molières, besonders die Haltung der Volksmenge cf. den Brief à Monsieur Boyvin, prestre, docteur en théologie à Saint-Joseph, der nach Despois-Mesnard von einem ungenannten Augenzeugen herrührt, abgedruckt von Benjamin Fillon in seinen Recherches sur le séjour de Molière dans l'Ouest de la France en 1648, Paris 1871. Im weiteren folge ich den Darlegungen Molands l. c. vol. I zweite Auflage.

Zu Seite 598: Das Urteil Théophile Gautiers findet sich in dem „Journal des Goncourts", der Ausspruch Goethes bei Eckermann. Die Angabe über das Verbot Molières in Japan ist einer Nummer der „Dépêche de Toulouse" entnommen.

Verzeichnis der sämtlichen vorkommenden Personennamen

Verzeichnis der besprochenen und erwähnten französischen Werke aus der Zeit Molières

Die Titel sind je nach dem Vorkommen im Text deutsch oder französisch gegeben. Weicht der französische Titel von dem deutschen ab, so ist er hinter diesem vermerkt.



